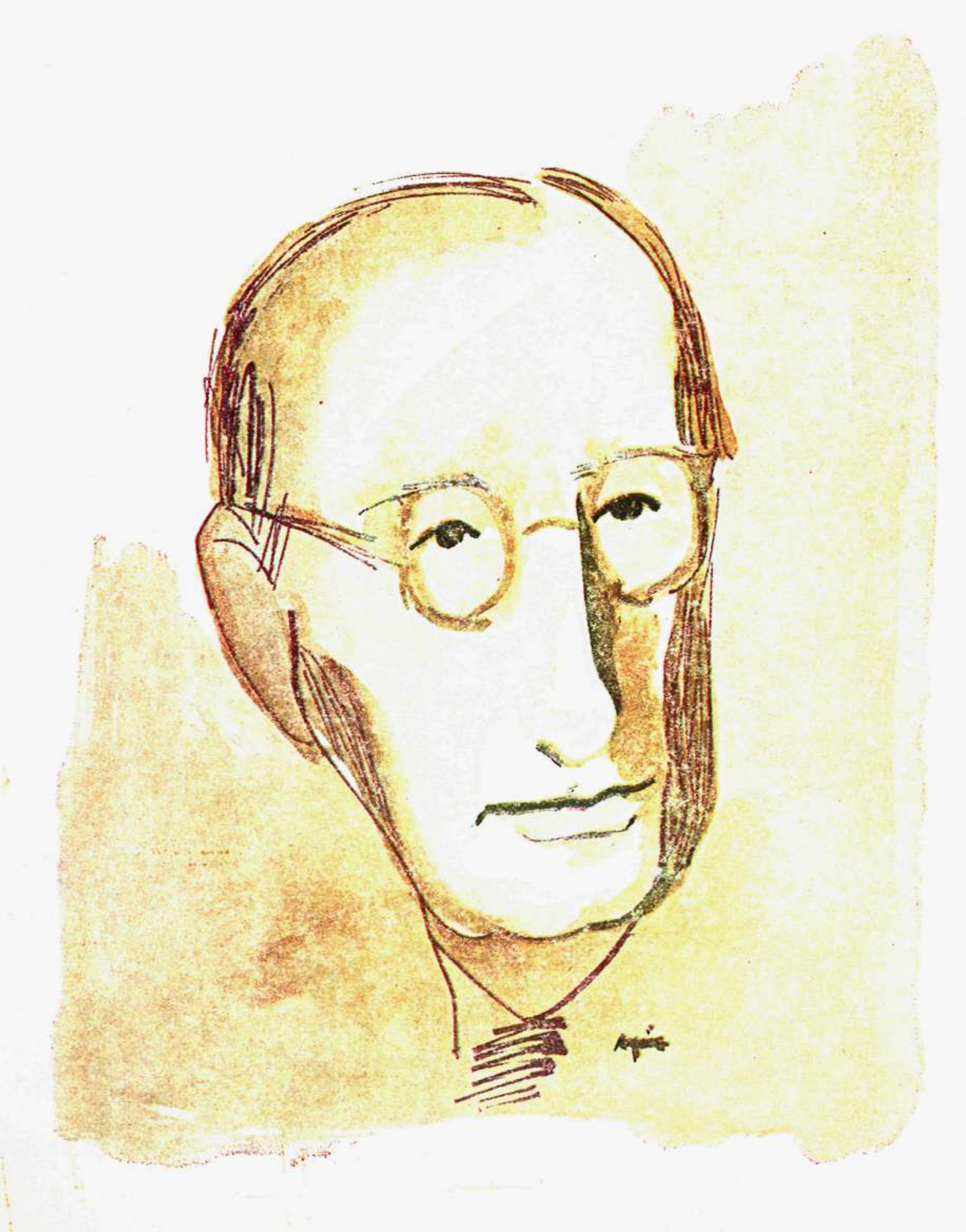
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID **318**

DICIEMBRE 1976

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

318

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

I N D I C E

NUMERO 318 (DICIEMBRE 1976)

Páginas

HOMENAJE A JORGE GUILLEN

RECUERDO A JOSE LEZAMA LIMA

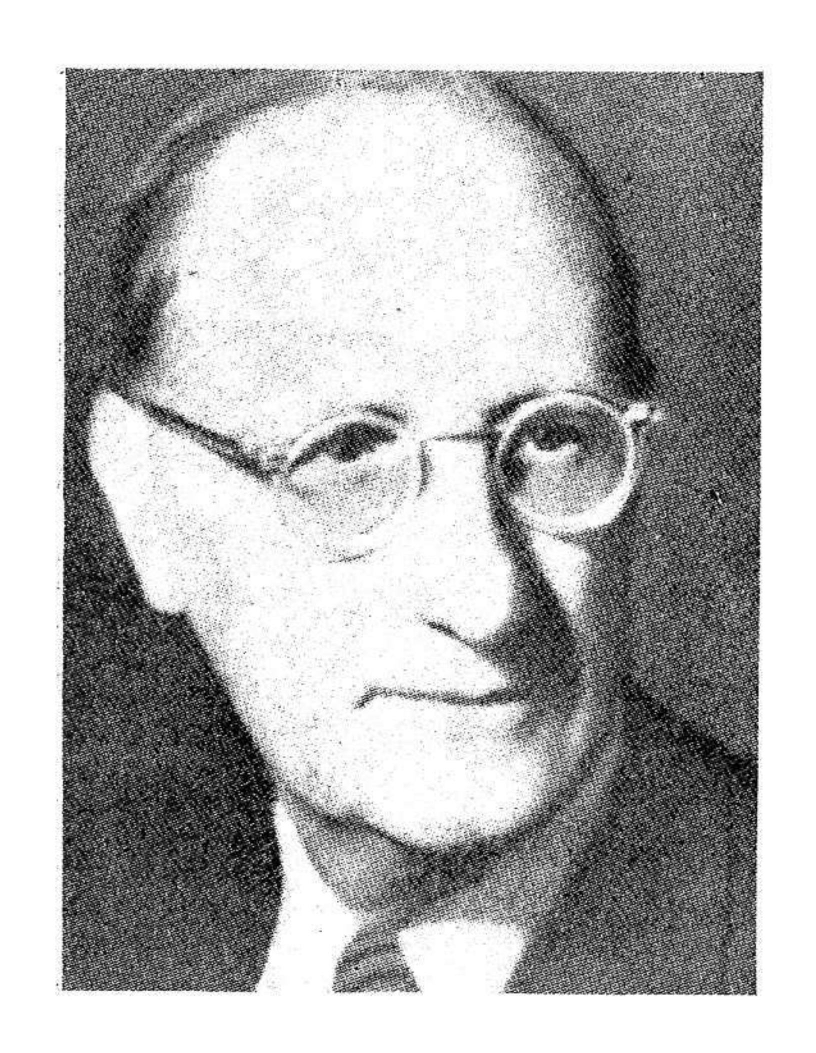
FRAY BENITO JERONIMO FEIJOO

(1676-1764)

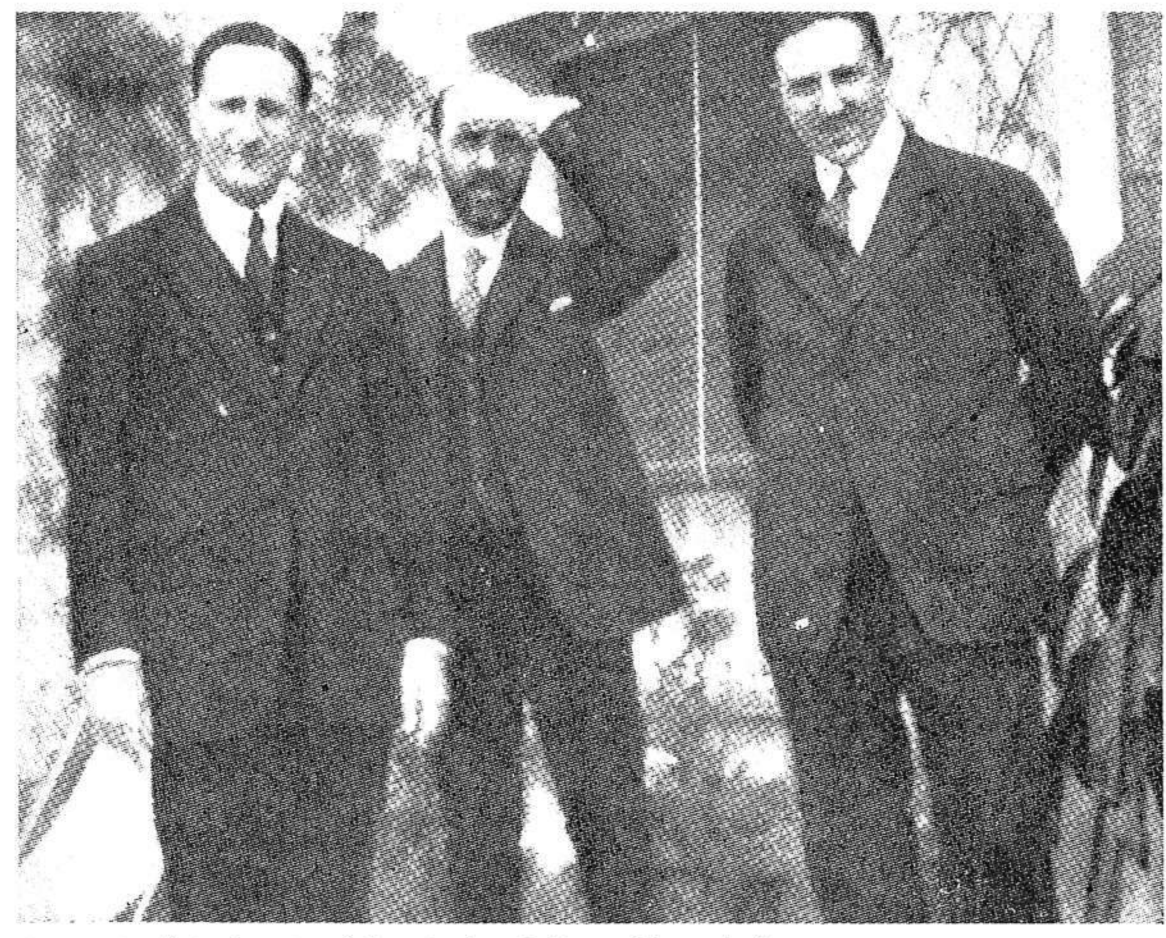
Dibujo de cubierta: AGUIRRE.

Siguiente

HOMENAJE A JORGE GUILLEN



Jorge Guillén



Jorge Guillén (izquierda) y Pedro Salinas (derecha) visitan a Juan Ramón Jiménez, en su casa madrileña, hacia 1923

«CANTICO», 1928. OBJETIVAMENTE: SINGULARIDAD DE SU INVENCION POETICA

No trataremos aquí de la génesis de la obra: se sitúa antes y fuera del texto, en la persona, la cultura, el arte poético de Jorge Guillén. Tampoco hablaremos de los significados que se le pueden atribuir: son posteriores al texto, y tantos hay como lecturas, todos legítimos. Limitaremos este estudio a algunos análisis formales del poemario al nivel de su lengua y en busca de sus singularidades.

La obra poética es como el mapa de una «Florida» incógnita (poema de la serie 6). Al crítico le toca formular en un rótulo la leyenda, es decir, el modo de leerla, con la equivalencia de los símbolos usados. También le incumbe poner una brújula en manos de los lectores. Luego, cada uno búsquese y piérdase en la selva «incredible»; allá se encontrará a sí mismo. Nadie le puede sustituir en su exploración. Acompañar sería estorbar; guiar sería extraviar. Allá él, solo.

El método seguido deriva de la lingüística moderna. No hace falta referirnos a tratados especiales; son del dominio común. Pero reducimos la nueva jerga a la jerga heredada de la gramática de Port-Royal, a la cual estamos acostumbrados. Con la adición de unos pocos conceptos instrumentales nuevos bastará para nuestro estrecho propósito.

FICHA

En 1928 publica Jorge Guillén parte de sus poemas. Todos son nuevos, ya que los altera, o bien porque cobran una nueva función en el conjunto original creado por el libro. El autor escoge un título general, *Cántico,* a posteriori y para darle una coherencia. Nombre colectivo en singular, cántico vale por «libro de cantos o canciones con calidad espiritual», por «himnario profano». Ese sentido está comprobado por la dedicatoria a la madre del autor, que está «en su cielo». Hay otra dedicatoria liminar, al final del libro: «Para mi amigo Pedro Salinas.» Las dos forman el marco muy obvio de la obra poética. Esa disposición recuerda los marcos originales de ciertas pinturas del Re-

nacimiento: estaban incrustadas con piedras preciosas y con perlas, cuyos colores y orientes puros servían de referencias a los colores al óleo del lienzo.

DESCRIPCION

La colección está dividida en siete partes o series, con extensión irregular, que vienen indicadas por números, sin títulos. Cada serie se compone de poemas aparentados *por la forma* (igual, análoga o contrastada), no *por el tema*. Una excepción hay: la cuarta, con sus poemas de formas dispares, es en el conjunto como una «cima y planicie juntas», una «meseta» (véase el poema «Meseta», serie 7). Las series siguen, pues, un esquema 3-1-3, parecido a una pirámide truncada; al más alto nivel, figurado aquí por 1, se puede subir por uno o por otro lado, figurados aquí por 3.

Los poemas llevan todos un título relacionado con su significación, y escogido sea a priori sea a posteriori. O bien el autor partió de un sentir suyo para inventar su poema, y dice cuál fue. O bien subraya en el título un aspecto del poema ya escrito. Desde luego sus sugerencias no tienen fuerza de obligación para el lector, pues limita abusivamente su normal polivalencia. Muchas veces los títulos son nombres o frases nominales, que recuerdan un verso nuclear constitutivo, del principio o del fin.

Un segundo marco recalca la unidad del poemario. Pues empieza éste con un poema intitulado «Advenimiento» seguido de «El prólogo», y acaba con un poema intitulado «Festividad». Parte del «oriente» de la palabra poética de su primera y tímida formulación, y termina con un clamor de «aleluya», el júbilo con que se cumple el día... o la obra.

En cada una de las siete series haremos sondeos de tipo diferente. Comprobaremos nuestras conclusiones provisorias en poemas de otras series. Intentaremos formular los postulados subyacentes de la *invención poética propia de Cántico 1928*. Insistimos: no buscamos el arte poético de Jorge Guillén, autor perfectamente consciente de los imperativos de la técnica y de los recursos ofrecidos por la tradición. Tampoco nos interesa aquí su intención. Sólo nos importa lo que está hecho, tal como se le escapó de las manos. El *métier* es una cosa. La poeticidad es otra cosa.

LA PRIMERA SERIE Y LA ESTRUCTURA n-1-n

Los 18 poemas de la primera serie están trazados sobre el mismo patrón: cinco cuartetas (de versos de siete u ocho sílabas, asonan-

tados). Es el mismo módulo estructural del poemario total n-1-n: tres series-una serie-tres series; y aquí, dos estrofas, una estrofa, dos estrofas. La estrofa de en medio es «meseta», el nivel más alto de la pirámide, el lugar en que el poema que acaba de nacer empieza a cumplirse.

Ese mismo esquema se halla en todas las series, la 2 con sus tercetos (1-1-1), la 3 con sus quintillas (2-1-2), etc. Hay también en *Cántico* sextillas que son dobles tercetos y décimas que son dobles quintillas: Es la misma pauta n-1-n. El hecho es tan regular que se podría sospechar una voluntad deliberada del escritor. Pero no: ni es procedimiento ni es ley de su arte poético. Pues en *Cántico* hay también dísticos, romances, romancillos, versos cortos, alejandrinos y estrofas o combinaciones de estrofas de ritmo binario o con equilibrio fuera de su centro, y silvas totalmente desordenadas:

... Sí, se enarca,
Extremo estío, la orografía de la brasa.
(«Rama del otoño», serie 4)

Buena ilustración del postulado n-1-n nos ofrece el poema «La rosa» (dedicado a Juan Ramón Jiménez) en la serie 5:

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía
Tranquilamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y al aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio.
Y fue imposible el grito.

Es décima de estructura piramidal abab —*cc*— dede. La figura se inscribe en una como esfera que va del primer verso al penúltimo: clausura, armonía, perfección —*esplendor*— ciñó, espacio, plenitud. El último verso desemboca en el final silencio.

En *Cántico* los versos más frecuentes son, como es de esperar, el heptasílabo y el endecasílabo. Pero éste, contra toda la tradición lírica española, ni es *a minori* (4-7) ni *a maiori* (7-4). Con pocas excepciones está equilibrado en torno a la sílaba acentuada de en medio: 5-1-5. Otra vez surge el mismo esquema: n-1-n.

Primavera delgada entre los remos
(«Primavera delgada», serie 4)

Conquistan su presencia entre las cosas
(«Presagio», serie 2)

En resumen, partiendo de una observación sobre la forma en la primera serie de *Cántico*, hemos comprobado la presencia implícita en todo el poemario de un módulo estructural: n-1-n, que afecta varios niveles suyos: el verso acentual, la estrofa, la organización de las estrofas en un poema, la distribución de las siete series. Es como postulado, que funciona espontáneamente en la elaboración poética, una de las manifestaciones de lo que antes se llamaba inspiración, y corresponde más bien en este caso a cierto ritmo o modo del aliento, de la respiración.

LA SEGUNDA SERIE Y EL «DIALOGO» ENTRE EL VERBO Y EL SILENCIO

La segunda serie consta de seis poemas: cinco de siete (3-1-3) tercetos (1-1-1) precedidos por una silva dialogada. Isosilabismo riguroso de los hepta y endecasílabos y organización estrófica dan a la serie un carácter profundamente lírico, una armazón del arte poético tan rígida que bien pueden ser blancos los versos. La singularidad está en la poeticidad, en la invención poética y no en esa técnica.

Un rasgo muy peculiar salta a la vista; abundan los signos agramaticales de la grafía y las exclamaciones articuladas; abundan los puntos de admiración, de interrogación, suspensivos, las mayúsculas insólitas (por ejemplo, el Horizonte), los espacios en blanco, los puntos, puntos y comas, comas. Ese aparato disyuntivo rompe la cadena sintagmática del discurso. Sufre la sintaxis elipsis constantes:

¡Ah! ¿Por fin?... Desde el fondo
(«Noche de luna»)

¡Oh, pero sin misterio!: te sostiene
(«Presagio»)

Es como si el poeta entablara un diálogo con un *alter ego* oculto en su intimidad o bien con otro ser no personal, presente para siempre en el flujo de su vivir, *del* vivir:

Eres la fragancia *de tu sino.*
Tu vida no vivida, *pura, late*
Dentro de mí, *tictac de* ningún tiempo.
(«Presagio»)

Las figuras del poema nacen de ese diálogo. No son sueños confusos, preverbales. Son creaciones concretas, escritas:

Estas figuras, sí, creadas,
Soñadas no, por nuestros dos orgullos.

(Ibidem)

Dato importante: ese diálogo íntimo ignora y quiere ignorar la presencia posible de un público. Al escribirlo con su pluma, no piensa el poeta en las prensas que acaso lo saquen a la luz del mundo:

¡Qué importa que ajeno sol no alumbre (estas figuras)!

No: *Cántico* no busca los aplausos de las plateas de la *élite* o los vivas del paraíso popular en el teatro del mundo:

No sé si en los ponientes se arrebolan
Gradas de paraísos populosos,
Plateas arcangélicas.
Pero... ¡Sé, sé la viva
Plenitud de mi copa!

(«Pino»)

Ese poema, «Pino», con que abre la serie, da cuenta de esa práctica poética (tan imitada después por los epígonos de Jorge Guillén). Es un diálogo entre «el Poeta» y «el Pino». La parte del poeta consiste en tres frases interrogativas, la parte del árbol consiste en sentencias o asertos entrecortados por muchas exclamaciones. El pino se presenta como anhelo erigido hacia su propia copa (física y espiritual), hacia su obra:

¡Copa mía, obra mía,
Aun no ajena a la sed que en mí la erige!

El núcleo inicial, que (como tantas veces) engendra el poema en su totalidad, menciona esa elevación mística y/o común:

¿Alzas, pino, tu copa como cáliz
O como simple copa,
Sin empaque canónico?

Responde el árbol que el poeta es uno entre tantos en el bosque sacro de la poesía lírica:

A la común divinidad imploran
Otros también artífices.

Otro poema, «Hacia el sueño, hasta el sueño», de la serie 4, también llena de interrogaciones y de puntos suspensivos, alude a la inspiración como interlocutora del poeta:

Intimidad visible,
¡Oh pulsación, oh soplo!
(...)
Pulsación confidente:
¿Para quién, para quién, tan lejos?
¿Hacia dónde, /...?

[Nuestra crítica no quiere ser interpretativa. Si lo fuera, ¡con qué facilidad evocaría las hamadríades en el bosque del Parnaso, la importancia del sueño, el coloquio entre el alma vegetativa y el alma anímica, según la mitología griega! O bien, si se interesara por el laberinto mental, anterior al verbo poético, de la persona de Jorge Guillén, ¡cuántos esbozos, o vestigios (totalmente integrados) de filosofías antiguas o modernas, hallaríamos en *Cántico!* ¡Dios sabe cuántos dioses descubriría en ese encubierto politeísta!]

Otras imágenes, paralelas, vienen a corroborar esa práctica natural, espontánea del poeta. Los «músculos súbitos del instinto» oponen su «tino gozoso» a las «ondas» de aquel flujo preverbal; «voces enamoradas» flotan «errantes» sobre «el río», sobre el «pulso de la corriente». (Véanse «La salida» y «Río», poemas de la última serie.)

Se desprende, pues, otro postulado del poemario, especialmente en esa segunda serie: El poema resulta de un diálogo entre lo preverbal y lo verbal, y también entre el artífice, con su arte poético, por una parte, y el genio de la lengua, su poeticidad virtual y por explorar, por otra parte.

¡Dulces silencios!: a veces se habla
Sólo en voz alta.
(«Interior», serie 4)

LA TERCERA SERIE Y EL NOMBRE COMO «PRIMUM» Y «ULTIMUM MOBILE»

La tercera serie comprende doce poemas, todos hechos con quintillas (patrón n-1-n). El verso es el endecasilábico equilibrado en su centro (n-1-n) con muy pocas excepciones. Y hay también un diálogo callado entre lo preverbal y lo verbal.

Casi todos los poemas empiezan por una frase nominal o bien por un vocativo: Tiempo en profundidad, He ahí lo más hondo, Gran silencio, Notorio garbom, Noche fiel, Madrugad, profecías, Tiempo ¿prefieres..., Recta blancura, ¡Oh firme buque. Casi todos acaban con un

nombre: astros, fuentes, encanto, círculo, algazaras, astros, podrigios, firmamento, puerto. Las frases intermediarias, con o sin verbo, derivan de la primera (como en la teoría de Valéry) o bien de la última, que es su meta predeterminada. El esquema es semejante al de una espiral con su último anillo que envolviera en su totalidad las volutas anteriores acumuladas. «Festividad», que es el último poema de *Cántico,* habla de la «acumulación triunfal». Los tres primeros versos de «Bosque y Bosque», son aún más precisos: a la manera de los logaritmos, la adición es signo de la multiplicación.

> *Los* sumandos *frondosos de la tarde*
> *¡Prolija claridad:* uno más uno!
> *Son en la* suma *de la noche* ceros.

Entre la nada y el todo intervienen los cuantitativos: nada (o torpe caos)... tan, cuántas, qué... sima (minas), profunda, lo más hondo, círculo, el mundo me ciñe.

La enumeración lleva consigo la yuxtaposición, con el mínimo de conjunciones. De ese modo surgen connotaciones más numerosas que si hubiera predicados, los cuales subrayarían un aspecto particular y limitarían la significancia:

> *¡Amables folios! ¡Cuántas, las almohadas!*
> («La gloria»)

Las pocas frases con verbos (sean en indicativo, sean en optativo) hacen constar o invocan para que conste:

> *¿La claridad de la lámpara es breve?*
> («Noche encendida»)

En toda la serie tan sólo hay dos proposiciones relativas (que más bien son adjetivas); no hay ninguna subordinada. La escasez de la sintaxis deja al lector que supla la carencia de enlaces según su fantasía o su propia necesidad.

Esa jerarquía entre las dicciones, que da tal preeminencia a los nombres, es un rasgo singular del poemario, y el tercer postulado, que da una coherencia a toda la obra:

> *¿Y las rosas?...*
> *(...) ¿Acaso nada?*
> *Pero quedan los* nombres.
> («Los nombres», serie 1)

Sus diez poemas son disímlies por la forma. Llegado a su cumbre parece que el poemario vacila y busca su equilibrio entre el movimiento binario y el movimiento trinario: tercetos, dísticos, versos extremadamente *a minori* o bien *a malori*, cuartetas de heptasílabos, décimas de trisílabos, y en medio de ellos una silva de versos libres y blancos («Hacia el sueño, hasta el sueño»).

Un hecho obvio de la serie es la abundancia del léxico *gráfico:* líneas, volúmenes, y colores, todos inscritos en una esfera (o más bien media esfera). La significancia corrobora la forma. Las líneas rectas, en general verticales, a veces de sesgo, añaden altura y rigor, jugando con las líneas horizontales del poema; las líneas curvas, integrándose en globos o esferas ayudan a definir la estructura tantas veces en espiral inscrita en la pirámide truncada del objeto poético. Son tan abundantes los casos que nos limitaremos a algunas muestras:

¡Amor a la línea!

(«El otoño: *Isla»)*

Mientras el río con el rumbo en curva
Se perpetúa
Buscando sesgo *a sesgo,* dibujante,
*Su de*senlace.

(«Primavera delgada»)

Perfilan
Sus líneas
De mozos
Los chopos

(«Otoño, pericia»)

También: orografía de la brasa (en «Rama del otoño»), La chimenea... El árbol sin nidos (en «Interior»); y en otras series: los ceros de la suma, el celeste círculo, el mundo me ciñe (serie 3). Perfecta esfera («El ruiseñor», serie 5), en el volumen / resplandeciente de un Bloque («Presencia de la luz», serie 5), Horizontes en círculo («Meseta», 7), ¡Oh altura envolvente... oh cercos! («Relieves», serie 1).

¡Oh recta feliz!
Conduce hasta el quid
Del propio Equilibrio.

(«El Prólogo»)

Notemos de paso que la esfera envolvente es luz (y recíprocamente). Si fuéramos medio crítico medio literato, ¡qué bien cuadraría aquí una ponderosa sentencia sobre la calidad velazqueña de *Cántico:* las verticales, la luz y el júbilo del día, como en «Las lanzas», la rueda y la escalera, el color y el silencio animado de «Las hilanderas». Pero, «comparaison n'est pas raison»: La pintura corresponde con la *visión;* mientras que el lenguaje poético es mimesis por medio de dicciones *oídas.* Lejos de expresar un orden oculto en la naturaleza, el poema echa su red de palabras ordenadas sobre el torpe «caos», acaso «divino», de su armazón al magma. El poema de en medio (de la serie y de la obra) muestra netamente el proceso que va del verbo al no-verbo: «Hacia el sueño, hasta el sueño»:

¡Cuántas rayas!
Paralelas por la pared,
Se rinden,
Ceden ya, se relajan.
(...)
Caos.
¿Caos de Dios?
Caos... Lo informe
Se define
(...)
¡No ser, estar: estar profundamente!

El «estar» vegetativo (como dirían los Antiguos), en el sueño invasor, se sustituye al ser vivo, inventor de formas, al «Logos».

¡Oh pulsación, oh soplo!
(...)
¡Oh dulce persuasión totalizadora!

Ahí volvemos a oír el «diálogo a medias» del poeta y de la inspiración, en busca del nombre total, que fuere a la vez sustantivo y número (o música, ritmo):

¿Hacia la seña
Clara
De otra verdad?

(Versos finales
de «Hacia...»)

El discurso poético, pues, se apodera del mundo exterior y le impone su orden. La eficaz unión de la geometría y del número en la invención

de las formas exteriores, tal es el cuarto postulado implícito en esa serie de en medio, y en todo el *Cántico:*

Tanta unidad [...]
¡Qué bien me rinde y me allana,
Dúctil, manejable, mía,
Lo inmenso del mar, en vía
De forma por fin humana!

(«Lo inmenso del mar», serie 5)

LA QUINTA SERIE Y OTROS ASPECTOS SINGULARES DE LA INVENCION POETICA

Consta de diecisiete poemas, todos con la misma composición: décimas (octosilábicas) con «alta meseta» en medio: abab-cc-deed (o bien abba-cc-dede). Siguen pues el patrón n-1-n. Por cierto, el tipo de núcleo inicial de los poemas difiere del de las series primera y tercera; es un predicado, y no una frase nominal:

Permanece el trote aquí
(Primer verso de
«Estatua ecuestre»)

Sola silba y se desliza
La longitud del camino
(Dos primeros versos de
«Profunda velocidad»)

Pero el verbo lleva a un sujeto que es nombre bien articulado o general (trote, longitud).

También se nota cómo la línea recta mide el rayo del círculo o de la esfera:

Con sus rectas enlaza
Las calles a los minutos [*del reloj de la torre*]
(«Panorama»)

Muchos verbos (o nombres derivados de verbos) implican una repetición infinita sometida a un ritmo. Citemos (por el orden de los poemas): pío del ruiseñor, trote del caballo de bronce, minutos del reloj, fuga del lirio... Y otros hay que significan una invasión paulatina e ineludible (silbar, deslizar, desparramar, presencia escurridiza, lentitud invasora).

La combinación del movimiento y del reposo sugiere un equilibrio «trémulo», inestable, en el «ápice de su matiz» (La cabeza). Es contención por el poeta del ímpetu radical. En «Estatua ecuestre» leemos:

¡Y a fuerza de cuánta calma
Tengo en bronce todo el alma,

Guardémonos de comparaciones. Pero así se inscribía en la cosmografía antigua la esfera del *primum mobile* en el cielo inmóvil, supremo, eterno, total, del empíreo. No hay ser sin estar, no hay estar sin ser, no hay nombre sin verbo latente, no hay verbo que no lleve al nombre. Ninguna transformación, ninguna metamorfosis (como en Ovidio): el movimiento descubre en un eclipse su fin y su meta, el nombre bien articulado, y más allá, el *N*ombre, soberbiamente aislado, y con mayúscula.

¡Birlibirloque!
Y los pájaros se sumen,
Velándose, en el volumen
Resplandeciente de un B*loque.*
(«Presencia de la luz»)

Esa revelación instantánea de lo absoluto en su totalidad espacial (infinito) y temporal (eterno) lleva consigo el uso predominante del presente del indicativo:

¡Oh absoluto Presente!
(Verso final de «Desnudo», serie 6)

La memoria *hic et nunc* y la imaginación *hic et nunc* reducen el futuro a un *presente* vivido compuesto con un participio o un sustantivo verbal: «El mundo está bien hecho», «yo seré — ser / he» de (Yo, quieto, seré quien vea).

Esa es la lección formal de la quinta serie: completa el postulado de la tercera: el *primum mobile* que impone su ritmo al poema se abre de pronto o paulatinamente sobre el reino inmóvil del Nombre, su principio, su fin y su límite.

LA SERIE SEXTA: EL SONIDO, EL COLOR Y LA ARTICULACION

Comprende cinco poemas con versos y/o composiciones estróficas equilibrados según el patrón constante: n-1-n. Manifiesta la presencia en *Cántico* de la moderna correspondencia entre los sentidos.

La aliteración, la asonancia y la rima prolongan en el lenguaje poético los efectos de las leyes de la fonología tales como aparecen en el análisis formal de la lengua: entran en juego sobre todo las vocales al oponerse o combinarse por afinidades o esbozar paralelismos:

¡Qué de amarillos conjura,
Lecho, tu oscura ventura!
(«Noche del gran estío)»

¡Oh dulces senos tan amanecidos!
Van en volandas blancas algazaras.
(«Galán temprano», serie 3)

Geometría y música (ritmo o número y melodía) entremezclan sus trazas, movidas por un solo verbo:

Bajo un rumor de números ardientes,
Henchidas presidencias necesarias,
¡Ceros, ya anillos, fulgen con los astros!
(Los tres últimos versos de «Bosque y Bosque», serie 3)

La adjetivación es proceso analítico que reduce la sustancia, o sea el sustantivo, a sus aspectos sensibles. El color predominante provoca aliteraciones musicales en «Noche del gran estío», compendio de sinfonía en amarillo. Termina así el poema:

con calentura amarilla.
¡Ay!, amarilla, amarilla,
Ay, amarilla, amarilla!

El segundo poema de la serie empieza con:

Blancos, rosas... Azules casi en veta
(«Desnudo»)

El tercero celebra el cisne: «tenor de la blancura»... que «sonda / la armonía insegura». El cuarto, «Capital del invierno», parte de «unos grises, canos / de medias luces gratas» y pasa por «lo gris, lo bueno, lo más lento y cierto...». Pero volvemos a la geometría con el último y quinto poema, «La Florida», que evoca los enlaces (o mallas) de la red («vivaces vínculos», «nervaduras del orbe» que «envuelven», «ciñen en redondo» «lo perennemente absoluto».

Casi hay una definición de la belleza en «El cisne»: es acorde luminoso de música, geometría y colores. Pues bien, esa belleza no es entelequia, sino un adjetivo promovido a sustantivo con su artículo definido: el Esbelto.

La armonía *insegura*
¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa
De músico relieve!
[...]
Quiere después con la voz el Esbelto
Desarrollar su curva.
¡Ay, discordante aprendiz!
[...]
Pero... ¡Callados *los* blancos! *Se extrema*
Su acorde; *su fanal.*

(Y sigue el poema el mismo esquema de «Estatua ecuestre»: La imprescindible contención del ineludible movimiento.)

La poeticidad no se busca, no se fabrica con arte poético. Se halla. El mismo escritor no se percata de ella o bien se percata de su dicha después de escrito el poema, después de realizada la maravilla. *Cántico* tiene esa otra singularidad, que se oculta en parte su invención poética en la articulación del nombre (acaso de modo más significante que en los demás paradigmas de la gramática). Veamos, por ejemplo, lo que pasa con los artículos de «La Florida».

En los primeros versos impera el artículo definido, el cual hasta asimila, reduce a sí el único artículo indefinido:

El *universo fue.* Lo *oscuro*
(Primer verso)
Una *ola fue todo* el *mar,*
El *mar es* un *solo oleaje.*

A partir de la tercera estrofa, se entra en el proceso de aislamiento del nombre, de su «desarticulación»; patente aquí:

¡Oh concentración prodigiosa
Todas las *rosas son* la *rosa:*
Plenaria esencia universal.

Hasta la gramaticalidad (del español) es alterada por la fuerza de la invención poética: Aquí van dos ablativos absolutos al modo del latín:

¡Distancia! Sin cesar palpable,
Por el sol se tiende su cable:
Espacio bajo claridad.

En un caso, la elisión del artículo contrasta con su uso en la misma frase:

Luz en redondo ciñe al día.

Como el canto sin la cal, llega a ser el nombre, sin su articulación, desnudo, átomo insecable, elemento básico y fundamental del poema edificado.

Esa es la aportación de la serie sexta al postulado tercero: la singularidad del uso del nombre en *Cántico.*

LA SERIE SEPTIMA, ULTIMA Y TOTALIZADORA

Comprende siete poemas, cada uno compuesto por dos décimas enlazadas. En *Cántico 1928* no es complejo el arte poético, pero, sí, riguroso: pocos metros, pocos tipos de estrofas, ningún virtuosismo (excepto «Otoño, pericia»), las rimas a veces reducidas a asonancias y hasta abolidas. La poesía se despoja de adornos superfluos; es desnuda, es pura.

Importante es la distinción entre arte poético e invención poética. El artista toma sus distancias con lo elaborado por el vate; del mismo modo, el pintor da un paso atrás para «ver mejor» su cuadro. El poema ápice «Hacia el sueño, hasta el sueño» (serie 4) ilustra esa técnica de la distanciación. Pues en él el artista se ausenta totalmente: no hay un solo «yo». El que «cabecea» y acaba por dormirse es un personaje, figurado en tercera persona. Pero, por cierto, no se le cae la pluma al escritor, tan despierto al final como al principio. El arte poético consiste en crear y destruir la ilusión lírica en el lector «enamorado» de la poesía. Así es cómo el poema termina con estos versos, a la vez inmediatos al sueño y a sus antípodas, lúcidos testigos de la noche y conciencia de la inconciencia:

¿Hacia la seña
Clara
De otra verdad?

Si el arte poético predetermina el poema, no lo inventa. Las palabras y combinaciones de palabras surgen, corpóreas, del abismo de la mente, de más allá de la cultura o de la experiencia íntima del artista:

Sean así la traza,
Tan simple aun, clarísima,
De las profundas Nadas
Gozosas de los aires,
Con un alma inmediata,

Y esa alma, revelada por «los músculos / súbitos del instinto» («La salida»), tanto le sorprende al artista cuando da un paso atrás, como a los poetas y otros enamorados de la poesía:

Con un alma inmediata,
Sí, visible, total
¡Ah! para la mirada
De los siempre amadores...

(«Los aires»)

«Río», una poesía de la serie, nos representa verbal y gráficamente lo que son esas voces inspiradas: flotan sobre el flujo mental, como discurso de su curso:

Pero un frescor, errante,
Por el río extravía
Voces enamoradas:
Piden, juran, recitan...
¡Pulso de la corriente!
¡Cómo late!: delira.

El poeta quisiera juntar su voz a esas voces de la poesía universal, perderla, anónima, en su gran coro:

Van más enamoradas
Las voces. Van, ansían.
Yo quisiera, quisiera...
Todo el río suspira.

Ese diálogo difícil entre lo informe y el verbo, se manifiesta de tres modos: «piden, juran, recitan». Son las tres funciones principales de la poesía que los Antiguos decían «sublime»: la rogación, la confirmación de la fe (el credo) y el rezo compartido con la comunidad (la triple oración se dedica a los dioses en sus altares). (Véase «Festividad».)

Los dos poemas intitulados «Playa» ponen al desnudo los fundamentos geométricos de *Cántico 1928,* la combinación de las líneas derechas con las curvas, el tránsito de la línea al volumen:

Conchas *crujientes,* conchas,
Conchas *del Paraíso:*
[...]
Pero el sol, rectilíneo,
Viene. Los rayos, vastos
Arriba, tan continuos
De masa
[...]

Se rinden a las manos
Más pequeñas. ¡Oh vínculos
Rubios!... Y conchas, conchas...
¡Acorde, cierre, círculo!

«Meseta» nos descubre cómo se deriva el poema a partir de sus dos núcleos, el inicial y el final, ascendiendo por los dos lados hacia el nivel más alto de su pirámide de palabras. Al principio la frase nominal provoca la acumulación y vibración. Interviene un adjetivo «exclamado» que engendra casi directamente una serie de nombres: alto, altitud.

¡Espacio! *Se difunde*
Sobre un nivel de cima.
Cima y planicie juntas.
Se acrecen, *¡luz!, y* vibran
¡Alta *luz!* ¡Altitud
De claridad activa!

Al final, la totalidad, presentada con nombres en vocativo, «contiene», limita el movimiento:

¡Oh vibración
Universal *de cima,*
Tránsito universal!
Cima y cielo desfilan.

Y en medio, en la meseta constituida por los versos finales de la primera décima y los versos iniciales de la segunda, sopla y silba el viento (como vimos en «Río»), el «soplo total» de la inspiración.

¡Trigo aun y ya viento!
Silban en la alegría
Del viento *las distancias.*
Soplo total *palpita.*

El primer poema de la serie, «La salida», es el único en *Cántico* que deriva de frases constituidas por infinitivos, es decir, verbos en su estado de sustantivos: salir, resbalar, oponer, lanzar (repetido), ahogarse, renacer. El meollo nuclear es una variación de la frase nominal acostumbrada. Ahí el hallazgo poético resulta del «tino gozoso», con que los «músculos súbitos del instinto», «oponiéndose» a las «ondas», doman el flujo o río en que el poeta se iba «ahogando», y devolviéndole

al mundo de las palabras, le hacen «renacer», dando a luz el poema acabado, «hallado»:

Ahogarse en plenitud
Y renacer clarísimo.

La última pieza de la serie, intitulada «Festividad», da su coherencia definitiva a la colección. En ella viene el compendio de todos los rasgos singulares de la obra en una singular combinación, y otros rasgos menos singulares, pero, sí, peculiares, compartidos con los otros artífices afines al poeta, de su tiempo o no. También es punto y contrapunto de la sinfonía, del himnario, y es suma de sus motivos y temas.

Empieza con:

La acumulación *triunfal*
En la mañana *festiva*
Hinche *de celeste azul*
La blancura *de la* brisa.

(Subrayamos las palabras nucleares, que ya comentamos en este estudio.) Luego vienen otras, también muy significantes en las figuras que van combinando: florestas, suspiros, islas, deriva, aros..., dioses, arena, río, esbeltos, frescor, pleamar, corvo, querencia, turnos, monotonía, ápice de crisis, chispas, brisa (todas comentadas también bajo una forma u otra).

He aquí los últimos versos:

¡Júbilo, júbilo, *júbilo!*
Y rinde *todas sus* cimas,
¡Fuerza *de Festividad!,*
Todo *el* resplandor *del día.*

Con ese «aleluya» se cumple el *Cántico.* Tres singularidades tiene que le hacen único: el equilibrio íntimo, la intervención de lo no-verbal en el texto, la función de nombre, domador del movimiento y forma formante de la realidad.

No sin contrición por haber cortado tantas flores ahora marchitas, deponemos esta torpe y mal tejida guirnalda ante el busto del inmortal poeta.

CHARLES V. AUBRUN

41 Mennetou-Sur-Cher
FRANCIA

TRES VARIACIONES SOBRE UN TEMA: LECTURA DE «CANTICO»

Sucede que el lector, por una vez olvida o quiere olvidar su condición profesional, la revista y el aula, para exponer las razones de una gratitud que va mucho más allá de la habitualmente sentida hacia obras cuya lectura proporcionó horas de grata confortación y tal vez de inquieta reflexión. Pues la poesía de Jorge Guillén ha sido para mí mucho más que una experiencia estética, mucho más que una proposición intelectual. A lo largo de casi medio siglo de compañía ininterrumpida, *Cántico* (sobre todo, *Cántico)* se abría como un amigo a la amistad y la confidencia. Una vez sonaba, disonante, lejos de otras, tan cercanas, de acento más actual, si por actualidad se reconocía, nada más, la textura de un presente oscilante entre lo abominable y lo indecible, entre la tortura sistemática y el universo concentracionario, último extremo de la degradación a que puede ser sometido el ser humano. Para decir lo que decir quiero, he recurrido a una manera de exposición, no solamente ilustrada por la música, pero también por la poesía, en el hermoso ejemplo de Salinas. Y perdón por acogerme a tan precioso precedente. La lectura de *Cántico* y no *Cántico* mismo es mi tema.

VARIACION PRIMERA

Tenía el poeta que declarar el dolor, su dolor, y lo hizo, clamando por un sufrimiento que, siendo común, no podría sino ser el suyo, pero a la vez o, mejor dicho, antes, dejó escritas las razones de la esperanza. Constatar el horror es un deber; no menos imperiosa urgencia es consentir en la realidad de la luz, en la maravilla que ese horror anula, si no destruye. De *Cántico* a *Clamor* la relación es cronológica, claro, y también complementaria: el cambio de luz no supone cambio de voz: la persona es la misma, aun si alterada, conmovida. Transición fatal, en el sentido de inevitable, de impuesta por una situación que era parte del ser. Otros tiempos imponían otras perspectivas, diferentes

tonalidades y cadencias, pero el testimonio había sido convenientemente registrado en las alas del canto.

Frente a las lúcidas premoniciones de los profetas del caos, Nueva York de Federico, por ejemplo, y las visiones de Vicente Aleixandre en su oscura y a veces estremecedora *Pasión de la tierra,* la poesía de Guillén hizo ver la realidad del amanecer y cómo la emergencia natural de la luz daba a los objetos una consistencia familiar que disipaba la amenaza sospechada, las metamorfosis temidas. Pues se vivía un tiempo (y no ha concluido) en que el tránsito de lo cotidiano a lo alucinante, o, en términos más concretos, de la cátedra al exilio, de la oficina a la cárcel, del taller al paredón podía ocurrir de la mañana a la noche.

Cuando en 1933-34, escribía yo sobre Kafka, sobre Gide, sobre Werfel, mis primeras tentativas críticas —y también una novela, *Tiempo de vacaciones,* nunca publicada—, un amor secreto, un consuelo austero me asistía, con las sombras de Bécquer y Machado, por las callecitas resonantes de Soria, donde entonces vivía. Vibraba el espacio, como en la poesía de *Cántico* que se llegaba a los labios seguramente para contrastar, por la serenidad del acento y la perfección de la escritura, con las sensaciones producidas por la lectura de *El proceso* o de las novelas de Werfel. Los poemas de Guillén, entonces y más tarde, afectaban zonas sensibles de la memoria, y allí permanecían, más o menos fragmentados, prontos a servir cuando su presencia, su recuerdo fueran necesarios.

Después de la guerra, de las guerras, se acentuó la significación y el efecto confortador de la poesía guilleniana. Los *Retornos* de Alberti, o los nuevos libros de Juan Ramón Jiménez que empezaron a llegar, fueron ocasión de lecturas deslumbrantes, aventuras estéticas llamadas a causar emociones duraderas. Pero sin establecer, ni pretenderlo, pues el empeño sería absurdo, una jerarquía en la valoración, sí diré que, como ocurriera en los años anteriores a la contienda, el *Cántico* renovado de Jorge Guillén continuó siendo el texto más adecuado para practicar los ejercicios de esperanza que el espíritu reclamaba. Y hasta creo que mi entusiasmo se contagió, en la Santander de los años cuarenta, a jóvenes poetas, uno de los cuales, Manuel Arce, llegó a hacer una edición mecanografiada de *Cántico,* en «tirada» de cinco o seis ejemplares.

Todo más claro —como decía el gran poema— en esos versos. Ahí radicaba la diferencia y de ahí surgían las variaciones, no tanto sobre un tema como en torno a una actitud. La diferencia se establecía en el espacio mental de la lectura: instalado en él, asimilada su atmósfera, recibidas sus radiaciones, el lector sentía la excitación como

sedación. Operando a contracorriente de los signos epocales, no ignorándolos, menos desdeñándolos, la imaginación proponía en el poema un recinto de esperanza, realidades estimulantes y no deprimentes, aire nuestro de mañana purificadora, aire capaz de disolver la noche cerrada que parecía ser el destino de una generación, tal vez de una especie.

Curioso comprobar cómo en los espacios poéticos guillenianos la intimidad deja de ser confinamiento y cómo la clausura no cierra el acceso más que a lo torvo, al pesimismo irreductible que desde Kafka, si no desde Nietzsche y Dostoievski, desciende como una nube sobre la conciencia contemporánea, caracterizando la literatura y aun la totalidad de la creación artística. Los círculos instituidos por el poema, lejos de herméticos, comunican por arriba y por debajo con las más fecundas corrientes de la vida y del pensamiento.

Eminentemente racional, disonaba en la hora de las exaltaciones sombrías, de la sumersión en la irracionalidad y en los enigmas que nos constituyen. Por el solo hecho de existir, tal poema, estos poemas, ponían a prueba toda una mística y toda una ortodoxia, devolviendo a la palabra «misterio» una complejidad que los neorrománticos de la desolación programada habían oscurecido. Renuente a la desesperación, no menos se resistió Guillén a las magias de la sombra. Si hay un día en que el modernismo gira y deja paso a otra época, ese día no es el marcado por González Martínez para torcerle el cuello al cisne, sino aquel en que, sin ruido ni furor, con la naturalidad del amanecer, pudieron leerse versos así:

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!

Una empresa noble se anuncia en *Cántico:* la rehumanización del hombre, sólo posible combatiendo la inclinación a mecanizarle, a pensarlo como un sistema regido por la química, a privarlo de su presente en nombre del futuro, a declararlo muerto en cuanto ser libre y responsable. Quizá es sistema, pero de opciones, al menos desde que Prometeo robó el fuego a los dioses, para hacerse su igual. Y la tentadora opción, o tentación de nuestro tiempo, la resistida por Guillén con persistencia y talento, es la irracionalidad. Bucear en las corrientes del sueño es necesario y enriquecedor; hundirse y dejarse arrastrar por ellas puede ser temerario y destructivo, indicio de un *death wish* que ve en la disolución de la voluntad el cumplimiento de un destino.

En una sociedad neurótica, en un mundo de esquizofrénicos donde el absurdo circula como moneda corriente, la poesía de Guillén resulta ser un baluarte de lucidez. Y lo es, en primer término, por su creencia en el valor sustancial de la palabra, en su significación creadora, tanto

respecto al poema mismo como a quien lo escribe, y a su lector. Pues la palabra, al hacer el poema, hace al poeta. Decir «el autor de *Cántico*» es caracterizarle de la manera más exacta y menos debatible; es, también, evocarle por lo que es: «el hacedor», como diría Borges en otro libro memorable. Cuando el espacio empieza a ser, ¿qué ve? La respuesta no sorprende: «nombres». No cosas, no objetos; nombres que dan consistencia al mundo y al tiempo y permiten al hablante afirmar su voz, y ser. Ya está, en el texto, en la página, tan real como su creador, e invulnerable.

Antes de nombres, palabras fueron. Guillén las miró cara a cara, y las reconoció. Algunas circulaban como claves de su tiempo, aceptadas como monedas de curso legal: «angustia», «desesperación», «agonía», «ansiedad», «alienación». Se decía «sentimiento trágico de la vida», *«muerte de Dios», «lucha de clases»*. Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Unamuno, Freud habían puesto en circulación palabras y conceptos. La enfermedad mortal, de Kierkegaard, era, precisamente, la desesperación que se reconoce o que se ignora, y esa desesperación, de raíz metafísica, como la agonía unamuniana, se daba de alta con el mal diagnosticado por Marx en la sociedad contemporánea. El revulsivo revolucionario podría ser terapéutica aconsejable, pero, ¿a qué precio? ¿Y con qué seguridad en los resultados?

Palabras como «desesperación» y «angustia» llevan más carga de sombra que de luz. El poder de las tinieblas se declara en ellas; quizá por eso Guillén no las hizo suyas. Se negó a añadir oscuridad a las tinieblas. Si se acerca a ellas, es para identificar y nombrar a lo que allí se agita. Su palabra es luz —modo metafórico de sugerir condición y función, no muy remotas de la sugerencia platónica que declaraba la armonía primero y más arduo empeño del poeta.

Antes de la guerra, y antes de la República, año de 1930, creo, uno de mis vicios de lector consistía en pasar, en el día y en la hora, de un libro a otro, pensados y vividos como complementarios precisamente por ser tan divergentes como, por ejemplo, lo eran *Sobre los ángeles* y *Cántico*. Ritos de descubrimiento, variables según el punto de partida. Si el libro de Alberti era radicalmente problemático, lleno de imprecisiones y de indecisiones, de figuras turbias y desplazadas en que se expresaba una conmoción cuyas causas, nunca explicitadas, pero sí insinuadas en léxico, imagen y contexto, aludían a una crisis que tanto pudiera ser personal como social. Extremo de sombra cargado de significaciones oscuras inevitablemente, pero nunca triviales y siempre afectando al lector de modo oblicuo.

Por contraste, todo en *Cántico* resultaba directo, y dirigido al atento, al lector que, siquiera instintivamente, tiene el sentido de la totalidad,

y el deseo de entender las certezas envueltas en imágenes visuales muy potentes. Una línea, una iluminación y la totalidad expresada en el título: canto, cántico, exaltación de «lo natural» y de los mil subentendidos que esta palabra lleva consigo. Blecua tenía razón. Esta exaltación operaba en la lectura como un aura vigorizante. Sí; a pesar de todo, el mundo (de lo natural) estaba, está bien hecho, y esa certeza era una razón más para mantener o restablecer el equilibrio.

Y el mismo Blecua me decía, nos decía que *Cántico* era «el libro más jubiloso de la poesía española». Por eso nos instalaba en la calma; por eso, si no medicina para la melancolía, fue tan reconfortante para los inseguros. Gran deuda la contraída con un libro que al atribuir el caos al trastorno causado en el orden de lo natural por la insolente intromisión de lo social, sugería la posibilidad de revertir a una realidad, en donde el hombre podría ser cabal y plenamente él mismo.

Una aventura metafísica no menos incitante que la propuesta en *Sobre los ángeles,* pero abierta a horizontes despejados. Los signos de la dispersión, los vestigios del caos están allí, pero funcionando de distinta manera, apuntando en otra dirección. La voz declarada en los poemas de Alberti parecía como si quisiera manifestar la consistencia de su desorientación y la desorientación misma, mientras la persona poética de *Cántico* se empeñaba en lograr una coherencia, una síntesis en que la significación del poema podría ser captada (no digo que siempre lo fuera, o que lo fuera sin dificultades), pues el código apuntaba a la claridad y a la aprehensión global del sentido.

Con tantas excepciones y cautelas como acaso conviniera sugerir, tal me parecía, y todavía me parece ser la regla. El poema de Guillén no era menos complejo que el de Alberti, pero éste dejaba abierta a la lectura imprecisiones que aquél le cerraba. Su hermetismo consistía precisamente en mantenerse dentro de un sistema tan calculado que el lector había de ajustarse a él y sentir como propia e inevitable la modalidad de lectura exigida por texto y contexto. La presión sobre el lector, o al menos, puesto que de una experiencia personal estoy hablando, del lector que yo fui, era insistente, empujando hacia un descifrado excluyente de la vaguedad, del *à peu prés.* Las imágenes eran clave exacta de la realidad, si no la realidad misma.

Y de ahí el bono suplementario que traía consigo la lectura: imposición de una disciplina hostil a la divagación, el capricho y no digamos la arbitrariedad. Para un español, tentado siempre por el personalismo, por las sirenas interpretativas que incitan a completar, desviar y hasta suplantar lo escrito por lo imaginado mientras va

leyendo, la necesidad de sujetarse al texto, de atribuir a la palabra un significado, el suyo justo, y no el rumor que la prolonga o la precede, era una actividad saludable, una terapéutica que, por lo menos, le acercaba al «atento» postulado por el autor, y le exigía exorcizar los demonios divagatorios. Esto ya convertía la lectura en acto purgativo, de indudable valor: la consignación al texto, lejos de limitativa, resultaba estimulante; en vez de coartar, permitía descubrir y entender «el mensaje» del poeta en su literalidad; mensaje mucho más recio y rico que las eventuales desviaciones del lector.

Cuando Leopoldo Panero, hacia 1930, leía cada noche el primer *Cántico,* no solamente lo hacía por cerrar la jornada con un acto de fe política, sino para someterse a una disciplina intelectual que probablemente le parecía necesaria y compensar una propensión romántica sentida como tentación, riesgo y destino. Reflexionando ahora sobre sentimientos del remoto ayer, pienso que la lectura de Guillén contribuyó a hacer a Leopoldo como fue, poeta y hombre tan cabal y exigente (consigo mismo).

La articulación verbal e imaginación de *Cántico* es muy definida y equilibrada, como sujeta al ritmo de la continuidad y no al de la dispersión: la página retiene, el verso sujeta, evitando que nos disparemos hacia fuera, donde formas vagas se mueven con engañosa seducción, libros de recuerdos y esperanzas. Condensación en el poema, concentración en la lectura, derivada ésta de aquélla. Retenida la atención en lo escrito y en el acto de leer que condiciona al imponer un modo de lectura y una aceptación de lo que la palabra dice: dice, no sugiere; ya indiqué que modernismo y simbolismo no pasan las fronteras guillenianas.

Se imponían ascetismos, renuncias. No buscar recuerdos del cielo ni músicas celestiales, ni «Himnos a la noche». Contentarse con una convergencia en lo tangible que tenía su propia música, aunque terrenal, desde luego. Se aspiraba a una comunión, pero desacralizada, propiamente humana: maravillas, pero concretas. Los invisibles átomos del aire están en el verso, pero convertidos en superficie, en lo visible y tangible que nos rodea. Los vemos en sus figuras propias, en sus formas traducibles al lenguaje de la mirada. Exorcizado lo demoníaco, situado lo celestial en el limbo, el poeta nos consignaba, ¡nada menos!, a la vida, sin mayúscula, a la normalidad de la convivencia.

Si en el párrafo precedente menciono los «Himnos», de Novalis, es porque con toda su radiante hermosura, por la conmoción sentida al leerlos, quedan en el polo opuesto al que nos lleva *Cántico.* Todo es cantar, mas uno canta desde el subconsciente, mientras el otro

va desde la conciencia anhelante por ser a la conciencia plena creada en el poema. Cuando la palabra quiere destruir lo nebuloso ha de inclinarse a lo unívoco, prohibiéndose las delicias de la ambigüedad. Tiene que ser, como decía Luis Felipe Vivanco, «palabra situada», y no invitación al vals. Recuérdese que el vocablo decisivo del léxico guilleniano no es «despertar», «luz» y ni siquiera «plenitud», sino, más sencilla y difícilmente, «ser».

VARIACION SEGUNDA

Gira el recuerdo y otra variación se impone: nada tan claro como la voluntad de cantar el ser en su nivel más alto, el de la convivencia cotidiana. Amanecer, rito —en el poema— de iniciación, redescubrimiento y toma de contacto con esencias únicamente perceptibles en la existencia; son como parecen, en el movimiento que las constituye y al limitarlas las impulsa hacia lo alto, ansia —palabra también guilleniana— de vivir más, de «ser» plenamente y no las insuficiencias en que nos reconocemos. Dije que *Cántico* iba a contracorriente; ahora añadiré esto: si es así, es porque intenta devolver a la vida un sentido. Tenían razones para desesperar quienes, en los años treinta, señalaban los comienzos de la iniquidad, la ignominia ascendente, los preparativos del holocausto; tenía razón para confiar quien, aún al borde del horror, creía en la restauración de la salud mental, del equilibrio —precario es cierto, pero equilibrio— alcanzado por la actividad y el empeño de la razón.

No sabría decir cuánto y cómo influyó la lección guilleniana en las actitudes de la época. Sólo debo hablar hoy por mí y reconocerla como ejemplar. ¿No fue en *Cántico* donde aprendimos, entre otras cosas, la persistencia del estoicismo, la aceptación sin gesticular de una ley común? Sí, allí se decía eso, también; explícitamente se decía. Y con tono inconfundible, mantenido, revelador de la unidad orgánica de la obra, de su modo de crecimiento desde dentro, según un impulso (llamarlo Musa, personalizándolo, sería desafiar las iras de los teóricos al día) vigoroso y coherente. Hablemos, pues, del tono.

Lo dicho por Boris Eikhenbaum a propósito de Gogol puede aplicarse a Guillén: el tono funciona en sus textos como principio organizador, de tal suerte que al captar sus matices nos acercamos al poema por la vía de acceso que permite entrar mejor en él. No hablo figurativamente: hay obras cuyo efecto puede describirse como posesivo. *Cántico* no opera así; ni siquiera sugiere la conveniencia o la utilidad de tal operación. Reclama un lector activo, dispuesto a

dejarse guiar; el verso le da en seguida el «la», como el concertino a la orquesta, para que entienda cuáles son los niveles de comprensión a que está convocado.

Fallando en la captación del tono, todo se derrumba. La voz, decía Henry James, es lo que el tono la hace; y añadía: la voz pura y simple no existe, es la voz más la manera de emplearla. En el tono se registran las fluctuaciones, el cambio —digamos— a la ironía, la renuncia o la convocatoria al sarcasmo. ¿Dependía de la percepción justa del tono mi comprensión más o menos cabal de lo acontecido en la conciencia de la persona poética? Sin duda, y cuando no acerté con el sentido correcto fue, bien lo advierto ahora, por un fallo en la percepción del tono. Fallo de lectura, pues el tono, y por tanto el texto, nunca era ambiguo. Y, ¿no es el tono, a fin de cuentas, la declaración de una perspectiva, el indicador del punto desde el cual se habla y del estado de ánimo del hablante?

Instrumento retórico, el tono es medio de percepción tanto como de persuasión, y en el caso de *Cántico,* vehículo que desplaza suavemente *de un nivel de significación* a *otro, de una situación a la* inmediata. Por el tono se revela el sentido, el ser de la persona poética y, sin incurrir en la falacia biográfica, *ni* en la intencional siquiera, con atenerse a los datos textuales y a un cierto conocimiento del creador, se advierte que éste deja traslucir en esa persona algún rasgo de la suya.

Al menos, y lo personal otra vez se adelanta, así ocurrió en mi caso: la experiencia del poema constituía en la lectura una imagen en la cual, sin poderlo evitar, creía yo descubrir algo de su hacedor. Por supuesto, no pensaba en identificar persona y poeta, pues muy pronto aprendí en mis entusiasmos adolescentes que el huerto con el limonero no lo encontraría en el palacio de las Dueñas, sino en el espacio poético, y algo después reconocí cuán cierto era lo dicho por Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente:* la personalidad del artista domina la obra, aunque el artista debe perderse de vista para que su sombra no caiga crudamente sobre la creación; y entendía yo ambas posiciones como ciertas y compatibles: todas las verdades lo son.

La contradicción, si de eso se trata, quedaba resuelta en *Cántico.* Si la obra tenía su propia música, y esa música ya dije cómo sonaba, el talante, la actitud, el modo de cifrarla no podrían escapar a una dialéctica en que la tendencia del objeto a vivir su vida chocaba con la confidencia susurrada, fundiéndose libertad y susurro en forma tal que ni el análisis más sagaz lograría separarlas. Unica en la voz que escuchamos o en el silencio de los preludios, los intervalos

o los finales donde tan imperiosamente se anuncia o persiste. Después de todo, además de un objeto, el poema es un enunciado: afirma, contradice, sugiere... ¿Y quién está detrás de esas declaraciones? De maneras muy variadas, sutiles, en el caso de Guillén, presentan un caso, implican un pronunciamiento, sin ceder a las dos grandes tentaciones de entonces y ahora: el reduccionismo doctrinario (con la voluntad de probar, aflorando) y la evasión onírica. La experiencia es estética, pero el lector no puede menos de apreciarla en diversos niveles, irradiante en múltiples direcciones, atrayéndole hacia allá y hacia el otro lado, pues el lector es un hombre con su contradicción y sus zigzagueos, múltiple él mismo, y sus (mis, al menos) reacciones al texto son necesariamente complejas.

Leyendo *Cántico* se advertía junto a la delicia en el orden de las cosas, la constatación del desorden destructor del equilibrio. ¿Desorden temporal? Pensando el mundo y la sociedad en movimiento, no cabía negar la restauración posible, y unas veces directa y otras oblicuamente el texto así lo sugería. Años después Guillén me regaló un librito editado por Scheiviller, en Italia. Se titulaba *El argumento de la obra*, y su lectura confirmó y precisó lo que los versos de *Cántico* sugerían: la exigencia de cada cosa de ser fiel a su ser, y como correlato natural la de su presencia en el espacio siguiendo la ley de su consistencia. Estar, decía el poeta, constituye la consumación de ser, y ser es un proyecto, un designio que en la obra puede realizarse como continuada coherencia, como una identidad irreductible a la disolución amenazante. El yo de *Cántico* tiene la solidez de lo originado en una decisión moral; por eso se instala firmemente en lo que es creación de un yo y oportunidad para afirmarlo y confirmarlo. En el estar cristalizan las líneas del ser.

Cualquier «engreimiento» del yo, dice Guillén, sería impropio, obsceno casi, exhibicionismo que repugna a quien se sabe pendiente y dependiente de los otros. Espacio, bien lo veo ahora, es coordinación, y lo que se tiene por intemporalidad es espacialidad, ámbito de los contactos, y muchas más cosas de que aquí no trataré, pues lo hice con cierta extensión en oportunidad reciente.

No sólo por el gusto de citarlos, copiaré los espléndidos versos «espaciales» de William Blake:

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower;
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.

Si nada significara en este contexto, la cita sería impertinente, pero no lo es: de alguna manera el visionario y el reflexivo coinciden en situar el infinito en la palma del poema y la eternidad en el instante, «tercamente colmado / de mitos entre cosas». Propuesta ambiciosa y hasta excesiva, resuelta en el ímpetu hacia el equilibrio que es el poema. De él, durante años, escaparon versos, como pájaros arbitrarios («espacio airoso / henchido de presencia», el aire hecho vuelo) que me acompañan, familiares, y a veces me iluminan, pues, en verdad, y por su gracia, «el espacio vibra».

¿Azares de la memoria? Acaso. Obsesiones, tal vez. ¿Quién pudiera decir por qué y cómo la memoria juega con el olvido y fuerza sobre nosotros imágenes y asociaciones que por su insistencia determinan la forma del recuerdo, que es la forma de la vida? Somos memoria, o nada. Y otra vez ser es estar, pues en la memoria nos instalamos y de ella crecemos: estar, según leímos hace un momento, es nuestro modo de ser.

VARIACION FINAL

Hablando de su época y para la presente decía Stendhal que la maldición de «nuestro» tiempo era que ni siquiera las aberraciones sirven para curar nuestro aburrimiento. La verdad lo es más a estas alturas del proceso, probablemente irreversible, en que se disuelve una sociedad que se asfixia, entre otras cosas, en su futilidad (también en la injusticia y el miseralibismo). Otro punto donde también fue *Cántico* excepción de la regla, pues lejos de ceder al aburrimiento y a las aberraciones supuestamente calmantes, lo y las excluyó, y, muy al contrario, propuso un mundo incitante y hasta fascinante en su humana y coherente pasión de vida.

Los jóvenes de los años veinte leímos estos poemas en la hora activa de las vanguardias, cuando la aventura era tentación necesaria contra una tradición perezosa. Las aventuras del cambio importaban menos que el hecho de cambiar. Desde un trapecio, bajo el palio del circo, Ramón Gómez de la Serna había proclamado, con el acto insólito, modos de invención que abrían nuevos accesos a la percepción de la realidad. La greguería fue uno de los más seguros medios de excitar la imaginación (del lector) desde la imaginación misma (del autor), y la metáfora, sin elefante ni trapecio, uno de los recursos utilizados en *Cántico* para dilatar la percepción. Hasta es posible aventurar que cuando Ortega habló del álgebra superior de las metáforas pensaba en poemas como los de Guillén, intelectualmente tan estimulantes.

Todo esto implicó una alteración de las técnicas en la escritura y en la sensibilidad. Desde mi punto de vista, más que nadie de su grupo, Jorge Guillén encarnó la alteración decisiva, el tránsito a otra cosa y el reconocimiento de las conexiones con lo pasado. Quienes deseaban la transición sin la negación, ir más allá sin olvidar lo de este lado, no pensaban en la Academia sino en Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez... Cuando Gerardo Diego publicó, 1932, la famosa (y excluyente) *Antología*, el paso se registraba, pero también el legado, la continuidad, el marchar mano a mano con Abel Martín, con el Miguel que escribía en Salamanca su *Cancionero* y con quien no tardaría en ir tan lejos como quien más al escribir *Espacio*.

¿Cómo ante programa tan rico, lírica e intelectualmente, podía dudarse de que, al menos para una minoría, el aburrimiento «burgués» (permítaseme escribir la palabra que, como filigrana, se trasluce en la frase de Stendhal) no tenía la vigencia que pudiera alcanzar para la mayoría? [Aunque en España, y debido a nuestro crónico e inveterado retraso, preciso es reconocer que esa mayoría escapaba a él para ceñirse a proyectos (políticos) en otros países superados.] No, no; las drogas, el voyeurismo, *le vice anglais*, el *wice swapping* ni siquiera se barruntaban. El canto de *Cántico* era una pura delicia originada en la alegría y la necesidad de cantar, no condicionado por la situación: nacido en la libertad, era lo contrario de una recapitulación o una rememoración, vivía de sí y de su natural exigencia de ser.

Nos parecía rozar la perfección, y la idea de lo perfecto es casi imposible de aceptar. Pero sí, allí, a nuestro alcance estaba la perfección salvando la primavera, la conseguida plenitud del círculo, la continuidad del poema... y con ella una lección inverosímil de puro hermosa. Hasta ahí llegaba el espíritu humano; eso podían lograr, convocados y conjugados por la inteligencia, los altos dones del espíritu. De la inteligencia, digo, y espero me perdone, la dulce sombra de don Antonio, pues, la poesía, y lo sabemos y lo hemos repetido con Mallarmé, no se hace con ideas. No; pero sí bajo la acción de una vigorosa energía que dirige o se deja dirigir por las felicidades de la palabra suscitadas por la palabra misma.

Nada menos frecuente que proponerse la perfección y así sugerirla como eventualidad remota, pero accesible, y en todo caso digna de ser buscada, como lo eran aquellos valores —libertad, justicia— que aun en su abstracción y vaguedad no dejaban de ser señales de un camino que, ilusos y con mentalidad adolescente, parecía a muchos de nosotros el único digno de ser seguido. Esto también le debe-

mos, si se me consiente creer que mi caso no es único, a los poemas de *Cántico.*

Cuando la manipulación de la poesía, la factura mecánica, el artículo comercial han llegado a ser signos de la época, de un siglo que camina hacia su fin, el ejemplo de Jorge Guillén es reconfortante. Y algo debo añadir ahora: por la expansión de su intensidad, por la carga expresiva concentrada en la escritura, sus poemas al dilatarse se ensanchaban hasta ofrecer, como en los versos de Blake, un mundo en un grano de arena. El esfuerzo de composición no se advertía, pero «compuesto» estaba el poema, y tal era la razón de su equilibrio, de su patente tersura y su latente complicación, la frase firme y los aciertos de expresión; todo lo que contribuía a encuadrar el enunciado en una estructura sólida, tangible casi.

Se oía entonces, y he seguido oyéndolo, con intermitencias, que Guillén pertenecía a la familia intelectual de Valéry. Tradujo *El cementerio marino* y la relación se establecía en parte sobre una afinidad presunta, dada la excedencia de la versión. Explicación plausible, pero no convincente a poco que se frecuentara la lectura de Valéry. Limitándome a lo ahora pertinente, pregunto y me pregunto si Guillén pudo decir nunca lo que el autor de *Charmes* escribió a Gide a propósito de *Lohengrin.* ¿Qué página escrita —vino a decir— podría alcanzar la altura de las notas que en la ópera de Wagner constituyen el motivo del Graal? Valéry hablaba desde el simbolismo (la carta a Gide es de 1891); Guillén desde las vanguardias de la segunda y tercera década de este siglo, y su pasión intelectual le permitía reconocer en la palabra una dignidad amenazada: si no musicalidad (prescindible, en cuanto «lo musical» del poema no se hallara compitiendo con la música), si una virtud de trascendencia que permite acceder a significados explícitos e implícitos, más precisos que los de la música.

Contra la indefinición y la vaguedad leíamos los poemas de *Cántico,* contra la propensión visible en 1930, y agresivamente instalada en el mundo de 1940, a degradar la palabra, a manipular el lenguaje, privándole de significaciones concretas. Cierto que la música produce sensaciones negadas a la palabra y, sobre todo, una inmediatez de comprensión que ésta no siempre facilita, pero eso es otra cuestión. Restituyéndome al pasado diré que el canto o cántico de Guillén afectaba por ser canción con palabras, por ser ellas su sustancia y por depender de ellas. Sea cual fuere el margen de sugerencia, el horizonte de dilatación, la urgencia de comprender se mantenía por la palabra y por sus metamorfosis en la imagen. A la bruma y el silencio

Guillén oponía la articulación y con la elocuencia del hecho consumado mostraba que la tentación de consignarse en ellos podía ser vencida.

Si la palabra servía, no todo estaba perdido, y episodios como el balbuceo dadaísta se explicaban como accidentes de una historia orientada, pese a todo, hacia la construcción y no hacia la destrucción. Los destructores estaban allí —y están ahí— en la Historia con mayúscula, y precisamente frente a la agresión habría de alzarse la barrera del conocimiento. Hablando por mí, confesaré que *Cántico* me ha servido para practicar la esperanza y entender mejor las posibilidades de acción preservadas en la palabra, y para atribuir validez y sentido al acto de escribir, aun si sólo fuera por manifestar voluntad y esperanza de futuro. A que siguiera creyendo en la palabra y practicándola contribuyeron los poetas, y pocos como Guillén señalaban una dirección segura, sin proponérselo, sencillamente marchando por ella; aún añadiré que de sus versos intuí que la palabra poética va más allá del poema cuando hace sonar, significar de otra manera a lo que, como decía Machado, es en parte producto social.

Según escribo, en la luz radiante del año recién comenzado, siento que al querer precisar lo que la poesía de Jorge Guillén ha representado en mi vida estoy debatiéndome entre lo imposible y lo fútil. La tentación de incurrir en la interjección y, la más peligrosa, de aceptar el silencio y dar la callada por respuesta a mi propia pregunta, es insidiosa porque es razonable. ¿Pues no hay cuando menos un grano de insensatez en parecer traducir emociones y recuerdos en palabras que siempre quedarán a distancia no corta de lo sentido y evocado? Sin duda. Pero como «el feliz insensato» del poema, continúo empeñándome en reducir la franja de lo indecible a un mínimo, confiando en que estas páginas servirán, por lo menos, de homenaje entrañable a una poesía que ahora mismo me alienta a practicar aquella sensible lección de hacer en cada punto lo que se pueda.

Siempre me admiró la capacidad de Guillén para colmar el tiempo (del poema) con riquezas imaginativas (que no es decir imaginarias): «Cada minuto viene tan repleto—que su fuerza no pasa». Otra manera de mantener la eternidad en la duración y modo de confirmar lo dicho hace un momento, pues las solicitaciones del tiempo operan contra el aburrimiento y a favor de una gama de posibilidades perceptible en el poema, si más no es como esbozo o brizna de luz que irá adquiriendo colorido según la mirada le infunda presencia. Pienso, con quienes consideran el poema como generador de su propio mensaje, que en las líneas de que he vivido se dice más de lo que creía decir quien las escribió, poniendo en el papel intuiciones cuyo sentido se revelaría cuando dieran de sí y cuando el transcurso del tiempo, lejos de

desvanecer el color, lo encendiera en todo su previsible, aun si no previsto, resplandor.

Por eso no pasa la fuerza del minuto: por la dilatable potencialidad en que el tiempo triunfa de la cronología y hace del poema un proyecto sobre la vida, una realidad actuante sobre la circunstancia y capaz de modificarla. Tan lejos iré, al menos hoy, en la irresponsabilidad de quien vive su variación crítica y goza la libertad que la forma «ensayo» proporciona, pues persuadido me siento de que el poema es una declaración que solicita no ya una respuesta, sino una respuesta imaginativa, un descifrado que además de traducir puntual y cautelosamente las figuras del código se arriesgue (pues, ¿quién negaría la realidad del riesgo?) a ordenarlas en el sistema postulado por el texto.

Me pregunto, llegado el momento de cerrar esta confidencia (que, me permito asegurarlo, podría prolongarse por extrañas avenidas mentales hasta acercarme a territorios en que prefiero no aventurarme) si no debiera proceder a una recapitulación de las subvariaciones y digresiones suscitadas por una prosa destinada a la insistencia (variaciones sobre un tema). No lo haré, mas déjesenos concluir confesando que no estoy seguro de haber frenado por completo al profesional que hoy quiso ser reducido al silencio. Pues la constatación es inevitable: la lección moral de *Cántico* es también una lección de inteligencia aplicada a conseguir la obra bien hecha, de poner el oficio a la altura de la inspiración, y esa lección, legitimadora y exigente del esfuerzo, aun si no siempre seguida, estuvo ahí, como acicate para escribir unas páginas en que quise decir las razones en que se funda mi convicción de que pocos libros me han ayudado tanto a abrir las puertas del campo como el admirable *Cántico* del admirable Jorge Guillén.

RICARDO GULLON

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO Illinois 60637 (USA)

AL MARGEN DE «HOMENAJE»

Si limito al siglo XX y a las letras castellanas mi capacidad de conmoción estética, tendría que citar como momentos de pleno contacto con lo que yo entiendo por belleza literaria aquellos que acompañaron mi lectura de dos libros mágicos y celestes: *Ficciones*, del maestro Borges, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán.

Idéntica sensación tuve al leer *Homenaje*, de Jorge Guillén.

En Milán (All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967, 630 pp.) vieron su luz primera los quinientos ejemplares que componían la *editio princeps de Homenaje* (tengo sobre la mesa el número 252 de esa tirada). Detrás del rumoroso papel sabiamente escogido y de la elegantísima tipografía es fácil advertir la benéfica presencia de Vanni Scheiwiller, quien cuidó personalmente de la edición, en contacto siempre con el poeta.

Una poesía tan depurada y limpia como la de Guillén necesita un marco externo adecuado. Scheiwiller se lo ha proporcionado cumplidamente en este caso, como lo haría un año más tarde, en 1968, al publicar, también all'Insegna del Pesce d'Oro, los dos mil ejemplares numerados de *Aire nuestro*, recopilación de las poesías completas de Guillén (1919-1966). Esmeradas fueron, asimismo, la primera y, sobre todo, la segunda edición de *Cántico* (Madrid, Revista de Occidente, 1928, y Madrid, Cruz y Raya, 1936, respectivamente), pero no la tercera (México, Litoral, 1945), que tenía —lo estoy palpando— un papel muy deficiente (aunque no conozco ninguno de los 100 ejemplares tirados en papel xochimilco) ni la cuarta y primera completa (Buenos Aires, Sudamericana, 1950), pensada ya para un amplio número de lectores. De cualquier forma, Guillén ha tendido en todos sus libros a la mayor pulcritud tipográfica posible, dentro siempre de los medios a su alcance.

Buena prueba de la obsesión del poeta por el cuidado externo de sus libros es su poema *Lectura*, incluido por vez primera en la edición mexicana de *Cántico* (pp. 144-145). Una estrofa —la octava— de este poema figura como lema de otro, titulado *Al amigo editor* y contenido en la edición príncipe de *Homenaje* (p. 479).

Oigamos (leer es escuchar) los diez versos de *Al amigo editor*, prescindiendo de la estrofa de *Lectura* que los preside:

TODO EL POEMA LLENA ENTERA PAGINA.
SE REPARTEN LOS BLANCOS ENTRE LINEAS
Y POR CORTESES MARGENES CON JUSTA
PROPORCION, EL ANIMO CONTEMPLA,
RELEE BIEN, DOMINA EL MUNDO, GOZA.
LA MENTE, LOS OIDOS Y LOS OJOS
ASI CONSUMAN ACTO INDIVISIBLE,
COMPARTIENDO EN SU CENTRO DE SILENCIO
TAL PLENITUD DE ACORDE MANTENIDO
POR ESTA CONVERGENCIA DE LA PAGINA.

Diríase que las mayúsculas con que aparece transcrita la composición son un *homenaje* (otro) de Guillén a la escritura uncial con que se copiaron en la Antigüedad tardía y en el Medievo algunos de los más bellos códices griegos y latinos. Por lo demás, el número de versos (diez) del poema parece elección —al menos subconsciente— por parte del poeta del τετρακτύς guarismo pitagórico por excelencia.

Con *Homenaje*, Jorge Guillén se convierte, sin duda, en el primer poeta de su generación y en una de las voces más atractivas de la actual poesía universal. Imprudentemente alejado de *Cántico* y juiciosamente tibio ante *Clamor*, con el tercer vértice del triángulo guilleniano no tuve más remedio que quitarme el sombrero y trazar una reverencia. Quisiera ser capaz de expresar ahora con palabras el gozo casi religioso y la alegría casi mística que me produjo la lectura de ese libro; quisiera poder explicar de algún modo la ola beatífica que invadió mi espíritu mientras acariciaba, deshojándolas, las impolutas páginas de tan precioso volumen.

Me confieso pésimo lector de literaturas modernas, y ello a pesar de haber sufrido en mi carne —por más que fue una herida superficial— el mordisco torpe y falaz de lo novedoso; pero los años han pasado, y la obstinada e ignorante adolescencia ha quedado atrás, con sus inútiles miserias. Lo cierto es que hace ya algún tiempo que dirijo y centro mis búsquedas bibliográficas hacia y en textos literarios anteriores, la mayoría de las veces, a 1900.

Plumas, empero, como la de Jorge Guillén reconcilian al más impenitente devoto del pasado con su presente, un presente que, de alguna manera, también sabe —afortunadamente— a pretérito. No puedo negar que pierdo el sentido por los libros intemporales, por los libros perfectos que excluyen de su perfección la «novedad» (si es que existe tamaña y estúpida desmesura), por los hermosos libros que nada aportan, nada y nadie liberan, nada duelen (aunque, en el fondo, aporten,

liberen y duelan, pero sólo en el fondo). *Homenaje* se me antoja uno de ellos, y no el menor en calidad objetiva y en aprecio personal por mi parte.

En *Homenaje* está presente, orquestándolo todo, el poeta-*gourmet,* el experto gastrónomo del lenguaje: su exquisita gula ritmada. Cuantas evocaciones culturales aparecen en el texto lo hacen previsoramente dispuestas y hasta sazonadas, como contribuyendo a un manjar complicadísimo y estupendo. Reconozco que me entusiasma la literatura *comestible,* aunque se puedan discutir los condimentos empleados.

No hay metafísica, no hay ideas, no hay conceptos ni compromisos ideológicos o morales en las páginas de *Homenaje.* Gracias a Dios —y, probablemente, a San Jorge, que vela por sus homónimos— no hay nada de eso. Hay, sí, ejercicio del idioma, tierna y artificiosa retórica, forma y juego. Como en Alejandría y en Provenza (no descubro nada al hablar de *alejandrinismo* o de *provenzialismo* en la poesía de Guillén). El libro equivale a toda una biblioteca de volúmenes muy selectos y ricamente encuadernados. No es el acostumbrado desierto, ni la pasión acostumbrada.

Si el *homenaje* se justifica en todos los casos por sí mismo, no ocurre igual (o a mí me lo parece, insisto en la relatividad de toda opinión) con los homenajeados. Tampoco Meleagro, Calímaco o Bernardo de Ventadorn glosan siempre en sus poemas motivos o personajes interesantes. Lo que da interés a su arte no son precisamente los contenidos, que casi nunca importan, sino su habilidad profesional, su τέχνη, la destreza con que desempeñan su oficio.

Y es que el autodidactismo es una farsa desde la *Epopeya de Gilgamesh* mesopotámica, desde los poemas homéricos. El rapsodo tejía (ῥάπτειν) sus hexámetros por medio de una τέχνη personal, regalo de las Musas. Hora es de combatir esa postura neorromántica que quiere ver en la poesía algo más que artificio y diversión. Deben ser excluidas de la literatura, y del arte en general, categorías psicológicas como el sentimiento, la sinceridad o la histeria. Puede parecernos insoportable la expresión del mercader Arnolfini en el lienzo de Van Eyck, y, sin embargo, apasionarnos su retrato; podemos aborrecer cierto género de paisaje alemán vivo y, en cambio, defender con vehemencia a Caspar David Friedrich en público. El arte no es la vida; por ello es por lo que no es fácil que sea aprehendido por todo aquel que desconoce las sutiles reglas (la τέχνη otra vez) de su juego. Que eso es el arte, un juego fascinante para iniciados escépticos.

Al leer *Homenaje* no acierto a comprender por qué me vienen a la memoria muchas cosas queridas que había olvidado. La lista se haría interminable, pero un resumen de la misma contribuiría a ilustrar

mi lectura. No acuden en orden los recuerdos a mi cerebro, sino confusamente mezclados. Tras no pocas perplejidades e intentos de clasificación, me decido o hacer públicas las más nítidas de estas sensaciones. Téngase en cuenta el carácter descaradamente arbitrario que las define. En ocasiones, su vinculación a *Homenaje* es remota, cuando no imposible; esto me hace pensar, en principio, que algunas imágenes son completamente independientes del libro de Guillén, que su relación con *Homenaje* no trasciende las fronteras del truco periodístico o de la estratagema profesional; no lo sé.

Transcribo a continuación, sin guardar ningún tipo de orden, parte de estos recuerdos, que tienen no sé qué de adivinanzas culturales:

— Hal Foster y Henry Hathaway discutiendo un rodaje.
— Ciertos proyectos (irrealizables) de Boullée.
— La indefinible luz del alba en la isla de Calipso.
— Un soneto de mi tío, Carlos Fernández [de] Cuenca, al frente de *La mujer honrada... en casa y la pierna quebrada,* de Antonio de Hoyos y Vinent.
— La última aventura de Arturo Gordon Pym.
— Una edición ilustrada de los cuentos orientales de Wilhelm Hauff (1802-1827).
— Michael Ventris (su foto). Un coche destrozado. El 6 de septiembre de 1956.
— Boris Karloff y Bela Lugosi jugando al ajedrez en *The Black Cat* (1934), de Edgar G. Ulmer.
— La decoración de la sala del trono en el palacio de Príamo.
— Florisel de Niquea y Anaxartes, tataranietos de Amadís de Gaula.
— Una película de Robert Wiene.
— Otra de Minnelli.
— La colección de *Enigmas filosóficas, naturales y morales,* de Cristóbal Pérez de Herrera.
— La segunda edición (1967), revisada por Normas Davis, de *Sir Gawain and the Green Knight,* al cuidado de J. R. R. Tolkien y E. V. Gordon.
— *Fourteenth-Century Verse and Prose,* florilegio de Kenneth Sisam, con un glosario de J. R. R. Tolkien.
— Un pasaje disparatado de Luigi Pulci.
— Una metáfora oriental: «Las lanzas se hunden en los cuerpos como las cuerdas en los pozos, pero, en lugar de agua, extraen sangre de las heridas».
— El sueño de una colección española bilingüe de textos bizantinos.
— Los paraísos artificiales de Roy Lichtenstein.

— Frank «Kitsch» Frazetta. John Kacere.
— Las palabras de Nino al darse cuenta de que adora a Semíramis.
— Etcétera.

(Sólo me interesan las lecturas que tienen la virtud de suscitar tan gratificadoras imágenes.)

* * *

Entre los poemas de *Homenaje,* algunos me parecen excesivamente bellos. He hecho una selección —muy breve— de esos poemas, o, mejor dicho, una de las innumerables selecciones posibles.

La primera de las siete composiciones que he elegido figura en la página 36 de la *editio princeps:*

I

AL MARGEN
DE «LAS MIL Y UNA NOCHES»

LA INMINENCIA

... Entonces dije: «Sésamo». La puerta
con suavidad solemne y clandestina
se abrió. Yo me sentí sobrecogido,
pero sin embarazo penetré.

Alguien me sostenía desde dentro
del corazón. De un golpe vi una sala.
Arañas por cristal resplandecían
sobre una fiesta aún sin personajes.

Entre espejos, tapices y pinturas
yo estaba solo. Resplandor vacío
se reservaba al muy predestinado.

Y me lancé a la luz y a su silencio,
latentes de una gloria ya madura
bajo mi firme decisión. Entonces...

El doctor Juan Vernet, catedrático de lengua árabe en la Universidad de Barcelona, acometió hace unos años la ingente tarea de traducir al castellano íntegramente *Las mil y una noches.* Pues bien, en su versión, que calificaríamos de excepcional, incluye el arabista otros cuentos, como *Aladino* y *Alí Babá,* que se conservan en textos independientes. La peregrina historia de Alí Babá y de los cuarenta ladrones

ocupa las páginas 1057-1105 del tercer y último volumen (Barcelona, Planeta, 1969 [3]).

Digo esto porque me asusta referirme directamente al espléndido poema que Guillén dedica a Alí Babá, a *Las mil y una noches* y, en general, al inimitable arte narrativo de los árabes, lleno de magias y esplendores verbales e imaginativos.

Léase varias veces la composición guilleniana. No se me ocurre ningún otro comentario. Ni siquiera soy capaz de dibujar un gráfico —o varios— que pudiera contribuir al desenmascaramiento crítico de *La inminencia*. No sé desentrañar el misterio estilístico de los catorce endecasílabos blancos; carezco de la sabiduría necesaria para explicar su estructura mediante flechas, dardos, espadas, rectángulos, abreviaturas y niveles. Tan sólo he conseguido aprender el poema de memoria.

Ah, la memoria, la ultrajada, deprestigiada, infeliz memoria. La memoria del narrador refrescada de continuo por la fórmula *(había una vez...*, epíteto, *entonces...*, frase hecha). La memoria que mata el aburrimiento, que eriza el vello de terror o de gusto; el incomparable hechizo del que recuerda historias fantásticas o relatos maravillosos ante un auditorio que quiere huir del tiempo que aniquila para refugiarse en el μῦθος que salva. Conocer es recordar. Quien recuerda el Comienzo vivirá siempre.

Los cuentos populares nos cuentan cosas de esos Comienzos, nos hablan de una época primeval en la que los objetos y los seres no estaban sometidos a la férula inexorable del reloj. En ese tiempo, vida y muerte no habían establecido aún su antagonismo. Los dioses eran todavía infinitamente arbitrarios.

Al decir *Sésamo (y lirios,* añadiría Ruskin), las puertas se abrieron. Y esto ocurría porque aquel lugar había sido construido por genios, y estaba encantado y sujeto a grandes talismanes. En la primera sala, toda de mármol, había todo tipo de manjares y de bebidas. En la segunda había oro, plata y dinares acuñados, todo en montones, como si se tratase de arena o de guijarros innumerables. La tercera contenía trajes y vestidos, los más ricos y hermosos del universo. La cuarta era la estancia de las piedras preciosas. Cuando Alí Babá traspuso el umbral de la quinta, un indescriptible torrente de perfumes lo invadió: había allí áloe y almizcle, ámbar, algalía, azafrán, sándalo y raíces aromáticas, todo en gran cantidad y atesorado en grandes pilas, como si se tratase de sustancias sin valor.

Mucho tiempo después, destruidos los ladrones por la sagacidad de Marchana, Alí Babá casó a la joven con su hijo Muhammad. No hay que olvidar que Alguién velaba por el leñador. Todos vivieron en la más dulce y feliz de las vidas hasta que los visitó el destructor de las dul-

zuras, el aniquilador de los palacios, el arquitecto de las tumbas. Pero la muerte de los cuentos no es dolorosa: algún dios arbitrario les infundiría, también entonces, esperanza *desde dentro del corazón.*

II

AL MARGEN DEL «ORLANDO FURIOSO»

CELOS, IMAGEN, LOCURA

Angélica, hija del rey del Catai, gran beldad, bizarra amazona, encontró en aquel bosque francés a Medoro, árabe, doncel rubio de ojos negros. Ella cuidó y curó al herido, se enamoraron, se desposaron y fueron dichosos con dicha silvestre por arboleda, prado, gruta.

Tiempo después acertó a pasar por aquel bosque Orlando, tan devoto de Angélica. Muchas veces la vista del paladín tropezó sobre cortezas y piedras con las iniciales de Ellos.

En la fuente resaltaba una inscripción. Medoro decía la deliciosa verdad. «En mis brazos desnuda estuvo Angélica.» Quedó Orlando absorto. Le dolía invadiéndole aquella desnudez.

Orlando se ensimismó. Yacía en el lecho de los amantes. Y salió fuera de sí con odio, con ira, con una saña de aniquilamiento. Arrojó sus armas y destrozó sus ropas, árboles destruyó. La gran locura comenzaba. Envilecen los celos desgarrando, anulando: locura.

(*Ed. pr.*, p. 42.)

Guillén cita, debajo del título, los pasajes del *Orlando furioso* que se recuerdan en su poema. El primero de ellos, XVIII 166, es una descripción de Medoro:

Medoro avea la guancia colorita
e bianca e grata ne la età novella,
e fra la gente a quella impresa uscita
non era faccia più gioconda e bella.
Occhi avea neri, e chioma crespa d'oro:
angel parea di quei del sommo coro.

El segundo, XIX 17-41, corresponde al relato de los amores entre Angélica y Medoro; cómo ella lo encuentra malherido, cómo logra curarlo, cómo se enamoran, se desposan, graban su amor sobre los árboles. Hay octavas inolvidables:

La sua plaga più s'apre e più incrudisce,
quanto più l'altra si ristringe e salda.
Il giovine si sana: ella languisce
di nuova febbre, or agghiacciata, or calda.
Di giorno in giorno in lui beltà fiorisce:
la misera si strugge, come falda
strugger di nieve intempestiva suole,
ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.

(XIX, 29.)

Se stava all'ombra o se del tetto usciva,
avea dì e notte il bel giovine a lato:
matino e sera or questa or quella riva
cercando andava, o cualche verde prato:
nel mezzo giorno un antro li copriva,
forse non men di quel commodo e grato
ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido
de' lor secreti testimonio fido.

(XIX, 35.)

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi.

(XIX, 36.)

El tercero, XXIII, 102-135, describe cómo Orlando acertó a pasar por el bosque que albergara la unión de los enamorados. Del mismo modo que Edipo, en la tragedia griega, va descubriendo paulatinamente la atroz verdad de su pasado, Orlando no conoce de golpe cuanto ha ocurrido allí. Lo primero que el Conde ve son los nombres de su adorada Angélica y de Medoro grabados en cien puntos y entrelazados de cien maneras diferentes. Reconoce la escritura de ella, pero piensa que Medoro pudiera ser un nombre imaginario con el que su señora lo designaba a él, al desdichado Orlando. Prosigue su camino, y, al llegar a la entrada de la gruta que había contemplado el retiro de los amantes, puede leer, grabadas en las paredes de la cueva, las siguientes palabras:

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi;

e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia.

(XXIII, 108-109.)

El héroe duda todavía. Piensa que la inscripción de Medoro es un engaño, que la letra de Angélica ha sido hábilmente falsificada. Perplejo y triste, llega a la casa del pastor donde su amada curó la herida de su rival. Pide allí cama, no cena, pues el dolor y la sospecha le sirven de alimento. Entonces el pastor, al verlo tan abismado en sus padecimientos, intenta mitigar su tristeza, y, para ello, no halla nada mejor que referirle la historia de los dos amantes, de Angélica y de Medoro. A partir de ahí, la locura:

Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finìr, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir son tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.

(XXIII, 126-128.)

Como podemos ver, Jorge Guillén no ha incurrido en la falacia de añadir algo nuevo a lo narrado por Ariosto. Se ha limitado a reescribir,

intensificando algunos párrafos. Su escolio es un resumen válido de los tres pasajes citados. Hoy por hoy, eso debe ser la literatura: una suprema y continuada lección de modestia.

III

AL MARGEN DE MALLARME

AIRE DE MAR

Ah, la carne no es triste, no leí todo libro.
Jamás se me hartarán los ojos ni las manos.
Tan enorme es la hora que yo no la calibro.
Nunca es mayor la nada que en los lamentos vanos.

(*Ed. pr.*, p. 91.)

Brise marine se intitula el poema de Mallarmé. Su primer verso:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres

pasa por ser uno de los más famosos de la poesía moderna.

Como los personajes de Melville, de Salgari o de Stevenson, el protagonista de *Brise marine* no se encuentra a gusto en la profundidad amable de su hogar. Quiere salir de nuevo a la superficie, respirar a pleno pulmón el aire del mar (por ejemplo). Habría que hablar de conceptos como desarraigo, marginación, soledad. Habría quien preferiría hablar de ficciones tan estupendas como Philip Marlowe o los detectives negros de Chester Himes.

El personaje de Mallarmé huye *(Fuir! là-bas fuir!)*, pero tampoco nos lo imaginamos satisfecho en alta mar, escuchando devotamente el canto monótono de los marineros. Lo malo del poema del francés es que es algo así como una sensación, un estado de ánimo. Si el poeta ha perdido todo interés por la carne y, además, ha leído todos los libros, difícilmente podrá huir de nada y hacia ningún sitio. La brisa marina es también carne y, cómo no, libro. Definitivamente, Mallarmé, como casi toda la literatura francesa posterior a Rabelais, no merece mucha atención.

Pero Guillén sí la merece. A Guillén la carne le sigue pareciendo alegre, divertida. Y los libros. Están los libros, que nunca se acaban, y pueden ser ilustrados, o tener unos márgenes perfectos y un papel cremoso envidiable. Carne y libros para salvarnos todos de una vez.

Y en el mar, nada de poetas. Sólo buques fantasmas, filibusteros y, a lo sumo, alguna sirena. No adulteremos el océano.

IV

SUSANA Y LOS VIEJOS

Furtivos, silenciosos, tensos, avizorantes,
se deslizan, escrutan y, apartando la rama,
alargan sus miradas hasta el lugar del drama:
el choque de un desnudo con los sueños de antes.

A solas y soñando ya han sido los amantes
posibles, inminentes, en visión, de la dama.
Tal desnudez real ahora los inflama
que los viejos se asoman, tímidos estudiantes.

¿Son viejos? Eso cuentan. Es cómputo oficial.
En su carne se sienten, se afirman juveniles
porque lo son. Susana surge ante su deseo,

que conserva un impulso cándido de caudal.
Otoños hay con climas y ráfagas de abriles.
—Ah, Susana. —¡Qué horror! —Perdóname. ¡Te veo!

(*Ed. pr.*, p. 305.)

La historia de Susana, transmitida por los *Setenta*, no consta en el original —o en el supuesto original— hebreo. San Jerónimo la situó, bajó el ambiguo epígrafe de *Appendix*, al final del libro de *Daniel* (13: 1-64). Nunca he sido buen lector de la *Biblia* como texto global, pero siempre me han fascinado los relatos marginales que, muchas veces fruto de interpolaciones posteriores, se añaden o intercalan a los libros históricos o proféticos. Junto al *märchen* de Susana la *Vulgata* coloca, siempre en apéndice a *Daniel*, algunas de esas historias que tanto me gustan: Daniel desenmascara a los sacerdotes de Bel, Daniel da muerte a un gran dragón que veneraban los babilonios, Daniel en la fosa de los leones. El cuento de Daniel y el dragón es sumamente atractivo. Lo repetiré aquí, por si alguien no lo recuerda.

Había en Babilonia un dragón, y los babilonios le rendían culto. El rey gentil instó a Daniel a que lo adorase, y el profeta respondió: *Dominum Deum meum adoro, quia ipse est Deus vivens; iste autem non est Deus vivens. Tu autem, rex, da mihi potestatem, et interficiam draconem absque gladio et fuste.* (Antes de continuar, diré que me he sorprendido a mí mismo copiando la respuesta de Daniel de la *Vulgata;* el porqué de esta elección se me antoja una crisis muy grave de ortodoxia.) El monarca le dio permiso. Daniel, entonces, tomó pez, grasa y pelos, lo hizo hervir todo junto, y fabricó con ello bolas que arrojó en las fauces del dragón. La fiera las comió con avidez y, como por ensalmo, reventó. Daniel aprovechó para decir, entre pedante y afectado: *Ecce quem colebatis.*

El episodio, probablemente apócrifo, de Susana y los viejos ha

hecho fortuna en el terreno de las artes plásticas occidentales. Además de constituir un pretexto para poder representar impunemente el desnudo femenino, el baño de la austera —aunque bella— esposa de Joaquín reproducía de algún modo aquel otro castísimo y cinegético de Artemis-Diana, otro tema muy grato para el pincel, sobre todo a partir de 1500.

En la Alte Pinakothek muniquesa se conserva uno de los más sugestivos tratamientos pictóricos del tema. Me refiero a *Susanna im Bade,* firmado sobre un tronco de árbol, a la izquierda, con el monograma de Albrecht Altdorfer y una fecha: 1526. La pintura de Altdorfer es una de las diez o quince cosas que me gustaría salvar del nuevo diluvio que se avecina.

Por lo demás, Jorge Guillén absuelve a los dos viejos de su *voyeurisme* y de su actuacmión posterior. Lo bueno de su absolución es el vehículo que emplea para otorgarla: un soneto impecable en alejandrinos. El aficionado a los *dossiers* más o menos eruditos deberá releer la historia de Susana en la *Septuaginta,* edición de Alfred Rahlfs, Stuttgart, 1935, volumen II, páginas 864-870.

V

BANQUETE

Reclinada ya Dido sobre un lecho dorado,
los troyanos y Eneas se acomodan
en magnífica púrpura. A las manos los fámulos
dan agua, dan toallas. De los cestos
los panes sacarán. Hay cincuenta doncellas
preparando alimentos, y son muchos.
A los Penates honran: se queman las primicias.
Cien mozas y cien mozos aseguran
el continuo servicio. ¡Cuántos platos y vasos!
Muchos ojos admiran los muy bellos
obsequios —manto y velo— de Eneas para Dido.
Dido, que por Amor ya tan cautiva,
se siente dentro de un embeleso enhechizada.
Terminó la comida. Los criados
sobre la mesa ponen, colmadas, grandes copas
de vino. Alegría con estrépito
suena por las estancias tan amplias del palacio,
y las antorchas vencen a la noche.
La reina solicita la copa de oro y gemas.
«Jove —dice sobre el silencio—, tú,
a la hospitalidad siempre tan favorable...»
Dido vierte en la mesa algunas gotas
de vino honrando a Jove, moja los labios, pasa
la copa a todos. «Cuéntanos, Eneas...»

(*Ed. pr.*, p. 306.)

En veinticuatro versos —doce alejandrinos y doce endecasílabos alternandos— vierte Guillén un pasaje de la *Eneida* bastante más amplio (I, 697-756, por más que él cite bajo el título de su poema... *698-756*, error pequeño pero evidente a la luz del texto latino). De nuevo opta el poeta por el difícil arte de reescribir, ejercitando una vez más su admirable modestia.

Los hexámetros 699-706 se recogen con gran fidelidad en los versos 2-9 (nótese que en ambos casos son ocho renglones) de *Banquete*. Comprobémoslo sobre el original virgiliano:

iam pater Aeneas et iam Troiana iuventus
conveniunt, stratoque super discumbitur ostro.
dant manibus famuli lymphas Cereremque canistris
expediunt tonsisque ferunt mantelia villis.
quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
cura penum struere et flammis adolere penatis;
centum aliae totidemque pares aetate ministri,
qui dapibus mensas onerent et pocula ponant.

Guillén suprime luego la traducción de 707-708. Los vv. 10-11 corresponden a 709-711, y vv. 12-13 condensan once hexámetros (712-722).

Con una relativa minuciosidad, los vv. 14-19 del poema castellano reproducen los vv. 723-730 de la *Eneida*. Veámoslo:

postquam prima quies epulis mensaeque remotae,
crateras magnos statuunt et vina coronant.
fit strepitus tectis vocemque per ampla volutant
atria; dependent lychni laquearibus aureis
incensi et noctem flammis funalia vincunt.
hic regina gravem gemmis auroque poposcit
implevitque mero pateram, quam Belus et omnes
a Belo soliti; tum facta silentia tectis.

La plegaria a Júpiter y el ritual de hospitalidad subsiguiente (731-740) se reflejan tan sólo en cinco versos guillenianos (20-24), y ello teniendo en cuenta que la cláusula *dice sobre el silencio* (v. 20) traduce la segunda parte del hexámetro 730 ya citado, y que del verso 24 sólo la primera mitad pertenece a ese núcleo de acontecimientos.

La canción del aedo Yopas y el unánime aplauso de tirios y troyanos (740-747) no encuentra en el poema de Guillén el más mínimo eco. Como tampoco lo hallan dos versos absolutamente divinos:

nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem.

(748-749.)

Largo amor iba, pues, bebiendo la infortunada reina, mientras alargaba, con variada conversación, la noche, la misma noche que acababa de ser vencida por las antorchas. Pero la magia del amor no está reñida con la curiosidad, tan femenina. Otra magia, la de la narración, va a ejercer su mandato a lo largo de todo el libro II. Pero antes hay que conjurarla. Para ello, la dulce Dido, con una voz tan tierna como altiva, ruega desde su lecho dorado: «Cuéntanos, Eneas...» *(dic, hospes...*, v. 753), y su súplica es escuchada, para supremo beneficio de la imaginación occidental.

VI

SANTIDAD

IV

«Leggenda Aurea», LIV.

Tras años de placer y muchos más de intrépida
soledad absoluta en el desierto, fallece
María la Egipcíaca. Zósimas, buen abad,
acude a sepultar el cuerpo solitario.
¿Y cómo, con qué fuerzas? El abad es viejísimo.
Acude entonces —¡Dios!— un león del desierto,
y se pone a escarbar, a escarbar en la arena.
Es suficiente el hoyo: la tumba de María.
Conviven bajo un cielo cálido de su azul,
junto a la santa hermanos, el abad y el león.

(Ed. pr., p. 315.)

La gestación de la leyenda de María Egipcíaca —la voluminosa edición del poema medieval español sobre el tema, llevada a cabo por Manuel Alvar, nos informa cumplidamente a este respecto— es complicada y no viene al caso. Lo único que importa aquí es la versión que de esa leyenda ofrece la *Leggenda aurea*, preciosa recopilación de hagiografías que realizara, en el siglo XIII, Jacobo de Varazze o de Vorágine, arzobispo de Génova en tiempos del pontífice Nicolás IV.

Vorágine abrevia considerablemente la vida de María Egipcíaca, redactada *in extenso* por Sofronio siglos atrás. El abad Zósimo (o Zósimas; *Gozimás* en el poema hagiográfico castellano) recorre el desierto en busca de algún santo padre, cuando ve, a lo lejos, un personaje, cuyo cuerpo desnudo está quemado por el ardor del sol. Es María de Egipto, la penitente. Zósimo le ofrece su manto, ella se cubre y cuenta su historia.

A la edad de doce años llegó María a Alejandría, y durante diecisiete más se entregó públicamente al libertinaje. Cuando se acercaba

a los treinta, embarcó hacia Jerusalén para adorar la santa cruz; como no tenía dinero, su cuerpo fue el precio del pasaje. En Jerusalén, una mano invisible le impidió entrar en el templo donde se veneraba la sagrada reliquia. María cobra entonces conciencia de sus pecados, se golpea el pecho, solloza, implora perdón. Ahora ya puede postrarse ante la cruz, pues ha conocido el arrepentimiento.

Al salir de la iglesia, alguien le da tres piezas de plata, con las cuales compra unos panes, y oye una voz que le dice: «Si pasas el Jordán, conseguirás salvarte.» A partir de ahí, el desierto. Los panes que compró en Jerusalén le bastarán como alimento durante cuarenta y siete años, pero sus vestiduras se pudrirán, y tendrá que ir desnuda bajo el sol y las noches heladas. Diecisiete años fue tentada por el demonio de la carne, pero ahora ha vencido esas tentaciones por la gracia de Dios y por lo avanzado de su edad. Desea recibir el cuerpo del Señor, y para ello suplica a Zósimo que vuelva el jueves santo con él.

El abad torna a su monasterio. Al año siguiente, precisamente el día de la cena sagrada, Zósimo toma el cuerpo del Señor y se dirige hacia el desierto, al otro lado del Jordán. María lo ve acercarse y, en la misma orilla del río, recibe la comunión deseada. Antes de despedirse, la penitente ruega al abad que vuelva a visitarla pasado un año. Y el abad así lo promete.

Cuando Zósimo llega, una vez más, al lugar donde había hablado con la solitaria heroína, encuentra a María muerta. Junto al cadáver puede ver estas palabras dibujadas sobre la arena: «Zósimo, entierra el cuerpo de María, vuelve a la tierra el polvo, y acuérdate de mí en tus oraciones.» Pero el abad es viejo, muy viejo, y no es capaz él solo de cavar una fosa. Entonces se presenta, mansamente, un león en el escenario desértico. Zósimo insta a la fiera a que lo ayude. Y María Egipcíaca es enterrada.

Guillén recoge esa estampa, una estampa muy bella. Lo hace en diez cuidados endecasílabos. Otra vez —como tantas— el τετρακτύς. Nada sobra ni falta.

VII

NUESTRA PELICULA NO ES DE HOLLYWOOD

No concluye esta vida en happy ending.
Mientras vivo, sostengo mi esperanza.
Vivir es esperar. Y cuando muera.
eso será morir: no esperar nada.

(Ed. pr., p. 552.)

Al final, todo está tan claro, tan espantosamente claro, que constituiría una absurda necedad describirlo. Sólo la vida, el ritmo de los músculos, las vísceras, la sangre. De cualquier forma, la película de Guillén —aunque él se empeñe en lo contrario— a mí sí me parece de Hollywood, o, por lo menos, ajena por completo a las cinematografías francesa e italiana, tan absolutamente insoportables. En cuanto al *happy ending,* no creo que la muerte sea algo tan horrible. Lo que ocurre es que ya no hay Cruzadas, ni cismas religiosos, ni viajes a lo desconocido, y la gente identifica a la muerte con lo sórdido, lo vulgar, lo infinitamente molesto. Pero la otra muerte, la otra, la de la fe en Dios o la del coraje, me sigue pareciendo un excelente *happy end.* Cuestión de gustos.

* * *

Jorge Guillén se llama el escoliasta que redactó *Homenaje,* una experiencia fascinante para el que lee y para el que escribe. Jorge Guillén, a quien mi inexperiencia ha situado —pecado juvenil del que no estoy dispuesto a arrepentirme— junto a Borges y Valle-Inclán, si es que consigo ser capaz de limitar mis preferencias al siglo XX y a la literatura castellana.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Don Ramón de la Cruz, 28
MADRID-1

CONJUNCION Y OPOSICION EN J. GUILLEN: DE «CANTICO» A «CLAMOR»

La obra de Jorge Guillén, como la de todo creador, constituye un sistema que crece y se desarrolla con las distintas fases de la vida histórica del autor. Si bien es cierto que el concepto juanramoniano de *obra* está presente en la mayoría de los poetas contemporáneos, en Guillén tiene principal importancia, de ahí sus continuas incorporaciones y correcciones a su siempre más completo e inacabado *Cántico.*

La unidad poética que funda la obra del poeta castellano es la búsqueda de una adecuación entre el yo y el mundo, el ser y la verdad. Esta unitaria aspiración se nos revela en las inéditas relaciones positivas y negativas entre el hombre y su circunstancia que definen la materia poética del escritor. Del pleno equilibrio que el hombre alcanza en su entorno, es decir, de «El mundo está bien hecho», de *Cántico,* se pasa en dinamizador movimiento dialéctico a *Clamor,* poemario donde se problematiza concreta, históricamente, el conflicto del hombre y su tiempo. De los tres volúmenes que componen *Clamor* (1), *Maremágnum* es la colección que acusa una mayor dosis de historicismo (2). Los devastadores efectos de la guerra civil española, la segunda guerra mundial y la «guerra fría», así como el sistema de terror impuesto por los regímenes totalitarios de turno (3) proyectan al hablante lírico de *Clamor* a una confrontación más radi-

---

(1) *Maremágnum,* 1957; *...Que van a dar a la mar* 1960; *A la altura de las circunstancias,* 1963. Las citas de *Cántico* corresponden a la *Selección de Poemas* con prólogo de J. Guillén. Madrid, Gredos, 1965. Para *Clamor. Maremágnum* manejamos la edición argentina de Editorial Sudamericana, 1957.

(2) «It is a deliberate and conscious attitude. It is not so much a change of style or poetic philosophy as the strong desire to establish inmutable evidence of an epoch in which it has been the poet's lot to live, a man among other men». Concha Zardoya: «Clamor I: Stylistic Peculiarities», en *Luminous Reality.* Norman, University of Oklahoma Press, 1969, p. 148.

(3) Robert Weber estudia que el proceso evolutivo que va de *Cántico* a *Clamor* ocurre en 1948. «De *Cántico* a *Clamor*», en *Revista Hispánica Moderna,* XXIX, 1963, pp. 109-119. Por estas fechas (1947) Juan Leceta (G. Celaya) publica *Tranquilamente hablando,* poemario impregnado de una cotidianeidad y un intimismo que van progresivamente siendo sustituidos por una incorporación plena del mundo. Como Guillén, Celaya opone frente al dislocado mundo una fuerza elemental de carácter liberador.

cal entre el hombre y su realidad histórica. Esta nueva forma de integración en el mundo supone una actitud diferente para reconocer y asumir esas enajenantes fuerzas que se oponen a la total realización del ser humano.

Al iluminar el caos, el maremágnum, se nos van descubriendo dialécticamente los obstáculos que impiden un orden esencial al que nunca renuncia el sujeto lírico. *Clamor* es denuncia, testificación, afán de solidarizarse con hombres y objetos, síntesis en que un sujeto poético y colectivo restauran a través del poema una esencialidad de signo eminentemente histórico. El mismo poeta nos ha esclarecido la génesis y el desarrollo de *Clamor:* «Y así como *Clamor* se abre camino en *Cántico,* la nota clara suena también entre las más graves de la segunda serie, no resultado de una evolución, sino complemento objetivo. *Clamor* lleva un subtítulo: «Tiempo de Historia», porque permanece inmerso en el fluir histórico de nuestra época, no como *Cántico,* más atento a la vida elemental y general» (4).

La armonía, que el hablante lírico nos descubre frecuentemente como algo ingénito a la Naturaleza, se funda en una afirmación de la vida basada en una concordancia del hombre y la colectividad, así como en una reconciliación del ser consigo mismo: «Experiencia del ser, afirmación de la vida, de esta vida terrestre valiosa por sí y por de pronto: cántico a pesar de clamor» (5). La conflictiva búsqueda de una unidad se dramatiza en *Clamor* por haberse modificado el carácter de la experiencia vital positiva y negativa, experiencia ya latente en *Cántico.* Sin embargo, una síntesis permanece inalterable: la subjetividad poética o energía creadora que une realidad y sentimiento. Esa subjetividad, a la que el lenguaje presta objetividad, se proyecta hacia el factor social. Esta entrega de la subjetividad personal a la objetividad de la palabra poética es afectada, no anulada, por la nueva dimensión que el poeta otorga a lo real.

La importancia de la concreta relación espacio-temporal entre hablante imaginario y su mundo se evidencia en «Cara a cara», último poema de *Cántico.* En este poema el poeta abandona su «narcisista individualismo» para situarse en esa historia, dimensión a la que parece haber sido forzado a salir. Esta poesía de Jorge Guillén gana en universalidad, humanismo, no por un desprendimiento de la subjetividad, renuncia imposible, sino por enriquecimiento de la experiencia vital que se transmuta en el objeto poético.

«Cara a cara» tiene una inicial apoyatura existencialista como modo de enfrentamiento del yo y las cosas, enfrentamiento que se inicia

---

(4) Prólogo de J. Guillén a *Selecciones...,* p. 9.
(5) *Idem,* p. 18.

con un ataque del exterior contra un yo que defiende su identidad desde un frágil encierro: *El círculo de agresión / General cierra su acoso.* Los elementos de la Naturaleza contribuyen a crear una atmósfera de inseguridad y desolación en un «Conflicto de tarde y lodo» y el hablante lírico, al tratar de contrarrestar esta hostilidad, sólo encuentra signos negativos: *El hervidero enemigo / De cuantos dioses invoco.* Pero identificado el enemigo con atributos humanos se afirma la decisiva resistencia: *El agresor general / Va rodeándolo todo. / —Pues... aquí estoy. Yo no cedo. / Nada cederé al demonio.* Estos ataques fuerzan, sin embargo, al hablante lírico a un aislamiento contra el que ha venido resistiéndose *(Tan amargo el soliloquio...),* pero la conciencia como intencionalidad retorna al final de la sección segunda: *No cedo, no me abandono.*

Del delicado refugio que le ha prestado esa isla de soledad sale fortalecido el hablante lírico para establecer una comunión con el dolor y luchar contra esa fragmentación del orden y la persona que caracterizan los versos del apartado tercero: *Si el combate, si el disturbio / Me desmenuzan en trozos / El planeta y se me clavan / Los añicos entre escombros, / Desde el centro del escándalo / Yo sufriré con los rotos.* La aceptación y rechazo de su propia soledad para así trascenderla se proyecta en el movimiento solidario con la colectividad. La solipsista solución de «La paz de un islote propio» (III) se supera en la parte IV, poema donde la reflexión sobre el dolor ajeno *(Sí, cuando me duele el mundo)* le estimula a la búsqueda de esa esencialidad que las apariencias, los accidentes, ocultan: *¿Se sentiría vencido, / Apagado aquel rescoldo / De mi afán por las esencias / Y su resplandor en torno? / Heme ante la realidad / Cara a cara. No me escondo, / Sigo en mis trece. Ni cedo / Ni cederé, siempre atónito.*

Las dudas empiezan a desvanecerse en la sección V aunque, a veces, el «chirrido de la historia» fuerza al sujeto lírico nuevamente al intimismo *(De los silencios dispongo).* La admisión de esas fuerzas negativas no supone ahora una fatalista claudicación, sino fe humanista en la futura restauración de la armonía: *¡Que se quiebre en disonancias el azar! Creo en un coro / Más sutil, en esa música / Tácita bajo el embrollo.* Al acorde, el poeta responde con la palabra poética, es decir, la poesía como experiencia transformadora y ordenadora del hombre y el mundo, así como instrumento de revelación e iluminación de lo real distinguiendo ser y apariencia, ser y no ser: *Entre tantos accidentes / Las esencias reconozco.* El poema se cierra con la mirada del hablante lírico a través de una ventana que deja traspasar luz y tinieblas. Mundo fenoménico abierto a las posibilidades transformadoras del ser humano.

La última sección contiene una red de contradicciones dialécticas cuyo desvelamiento supone por parte del sujeto lírico un anhelo por superar los condicionamientos negativos que dificultan el camino de su unitaria búsqueda: *Circúndeme un oleaje / De veras contradictorio, / Y en el centro me sitúe / De la verdad. / ¿Alboroto? / El me procura mi bien. / Difícil, sí, lo ambiciono.* La solución a la discordia se encuentra, pues, en la experiencia más que en el pensamiento abstracto, aunque momentáneamente se prefiere no cuestionar esos silencios o negaciones históricas cuya superación parece necesaria para la intelección y aprehensión de una realidad total: *Continua tensión / Va acercándome a un emporio / De formas que yo diviso. / Con ellas avanzo, próspero. / ¿Lo demás? No importe.*

La realidad dialéctica, es decir, la que se va negando a sí misma, despojándose de su ser abstracto y rodeando al hablante poético *En el día / Realísimo que yo afronto* para conducir a una correspondencia en un punto concordante de relaciones (oposiciones y contradicciones) positivas y negativas. En un primer movimiento esa esencia, a la que aspira el hablante lírico y, por ende, la palabra poética, se define como lo que somos y son esos elementos (aire, luz, agua, etc.) los que contribuyen a la armonía: *Revuelto y dure mi pacto, / A través de los más broncos / Accidentes, con la esencia: / Virtud radiante, negocio / De afirmación, realidad / Inmortal y su alborozo / Para el hombre es la hermosura.* Finalmente, el conflicto se plantea entre un sujeto que entra en relación directa con el objeto *(Con mi avidez hacia el orbe / ¡Lo mucho para lo poco! / Es el orbe quien convoca)* imprimiendo al concepto de esencia un carácter de solidaria relación con aquellos que padecen la Historia: *No soy nadie, no soy nada, / Pero soy —con unos hombres / Que resisten y sostienen.* El yo lírico y los otros se disponen a enfrentarse, con la razón y la sensibilidad que fundan la realidad, a un mundo prístinamente abierto al esfuerzo humano y no pasivamente aceptado: *Mientras se agrandan los ojos / Admirando cómo el mundo / Se tiende fresco al asombro.*

El cerrado círculo con que se abre «Cara a cara» *(El círculo de agresión / General cierra su coso)* concluye, pues, con una proyección hacia hombres y objetos, apertura a una realidad no como algo exterior al hombre, sino como un producto empírico, fenoménico.

Ese «viento triste» del epígrafe lorquiano de «Cara a cara» *(Lo demás es lo otro: viento triste)* va a perder su carácter de marginación histórica para entrar en un nuevo tipo de combate que el sujeto lírico entabla con la Historia —silenciosa y chirriosa— en *Clamor, tiempo de Historia,* pensamiento al que nos remite el primer epígrafe que abre este último poemario: *No hay escape: / Negar la negación.*

Al asombro que cerraba «Cara a cara» se contrapone, pues, en «El acorde» (primer poema de *Clamor)* la elemental armonía de un vivir cotidiano y visceral *(Del equilibrio entre el pulmón y el viento).* La Historia empieza tenuemente a integrarse en un sujeto *(Historia bajo el sol ocurre apenas)* que contempla el mundo en su continuo hacerse con una participación más pasiva que activa. Este deseo de trascendencia implica un paso inicial para la superación del aislamiento del yo individual y su inmediata integración en esas cosas que no existen fuera de la conciencia de su ser *(Estar y proseguir entre los rayos / De tantas fuerzas de la amparadora / Conjunción, favorable a más ensayos / Hacia más vida, más allá de ahora).*

La segunda sección introduce una serie de dudas que van relativizando la fe de esa anhelada conjunción del sujeto plural con el mundo *(Acorde primordial. Y sin embargo, / Sucede, nos sucede... Lo sabemos. / El día fosco llega a ser amargo, / Al buen remero se le ven los remos).* La búsqueda de la totalidad se realiza por síntesis objetiva del bien y el mal en la libertad y por un sujeto que se responsabiliza comprometiéndose en cada acto: *Entre los males y los bienes, libre, / Sin cesar escogiendo nuestra senda / Nuestro vivir es nuestro, sol por lodo.*

En la sección II se se retorna al orden roto por el «cómitre» en virtud de una adecuación a las leyes intrínsecas de la Naturaleza, parcela del ser o realidad que se integra en un orden espacio-temporal causal que no elimina la posibilidad modificadora (histórica) del sujeto: *Pero el caos se cansa, torpe, flojo, / Las formas desenvuelven su dibujo, / ... Con el sol nuestro enlace se renueva. / Robustece el gentío a su mañana.* La muerte, sin embargo, es un mal exigido por el equilibrio de la Naturaleza *(Trazan por las arrugas del semblante / Caminos hacia el Fin, ay, necesario),* pero la vida, «plenitud de acorde», se impone como una realidad capaz de integrar dialécticamente bien y mal (6).

La última estrofa de «El acorde» supone una reiteración de la fe poética en el impulso de una armonía natural que se hace y deshace en contradictoria y enriquecedora actividad: *Hacia el silencio del as-*

---

(6) La alianza de las fuerzas tradicionalmente consideradas positivas (Dios) con las negativas (el terror organizado entre los mortales) provoca una obvia plenitud caótica:

Va extendiéndose un magma.
Huelgas, disturbios, choques.
Turbas, heridos, muertos.
¿Adónde va ese caos?
Dirigido atropello.
La Providencia al quite.

«Dios y una tiranía», *Guirnalda Civil,* Cambridge, Halty Fergurson, 1970, p. 11.

tral concierto / El músico dirige la concreta / Plenitud del acorde, nunca muerto, / Del todo realidad, principio y meta. La subjetividad del poeta (músico) parece subordinarse a la objetividad del principio poético de la palabra.

El epígrafe de *Maremágnum*, «Non es todo cantar cuando ruïdo suena» (Juan Ruiz), nos pone nuevamente en guardia contra esas fuerzas de la confusión y el terror que amenazan al ser y contra las que hay que oponer una firme resistencia. Al acorde sucede, pues, el maremágnum que no es simple acumulación de elementos heteróclitos, sino multiplicidad de la experiencia, desajuste entre distintos niveles de la realidad, es decir, de la historia o sociedad. La palabra poética se opone a la negación del mundo como unidad, a un nuevo contenido histórico de la sociedad convulsionada y pluralista. El lenguaje poético en este poemario se convierte en instrumento de síntesis de los múltiples y fragmentarios aspectos de una realidad histórica dominada por el signo de la destrucción. La reconciliación se realiza en diversos niveles a través de los que el yo lírico trata de superar la oposición entre el ser histórico y los obstáculos que se oponen a su total realización. Esa «otredad» no es estática y los planos en que el hablante la percibe son muy diversos.

Tres poemas de *Maremágnum* (los que Guillén incluye en el índice con mayúscula) tipifican otras tantas maneras en que el hablante lírico se enfrenta históricamente con distintas dimensiones de lo real. Las tres situaciones en que la realidad invade al sujeto corresponden al plano cotidiano (TREN CON SOL NACIENTE), alegórico (POTENCIA DE PEREZ) y mítico (EL ENCANTO DE LAS SIRENAS).

La poesía narrativa críticamente desmitificadora se ejemplifica en TREN CON SOL NACIENTE. El movimiento de la máquina parece fusionarse con un panorama en que la Naturaleza testifica la esencia (permanente y convulsiva) del ser. La heterogeneidad del vagón de pasajeros *(¡Cuánto vario pelaje!)* no contradice la fusión de la cambiante realidad de esas formas *(Más amigadas cuanto más impuras)* ni la importancia del destino individual. Interpretación del hombre como cambio o historia, realidad como mudanza hacia un fin irreversiblemente fluido y abierto a la vez a un futuro lleno de posibilidades.

Ni el retorno momentáneo que la memoria, partiendo de la intuición involuntaria *(Con bastante inocencia, se recobra. / Sin querer un recuerdo le envuelve y tararea... / La nostalgia remueve los trances de más vida)* ni ese marchar hacia un fin inexorable desvía al hablante lírico de los problemas que le plantea el cambiable o histórico presente y que conduce, por ejemplo, a la reflexión sobre la realidad social de uno de los pasajeros: *Bulto que aún se ignora: /*

Negro inocentemente / Negro en su soledad. Todavía la hora / Blanca, civilizada. «Sol naciente», amanecer que paradójicamente significa el retorno a la vergüenza impuesta por el color de su piel: *Tal vez, no le degrada. /Sin malicia este sol: no lo consiente.*

La irreversibilidad del movimiento del tren no implica fatalismo, sino duración, hecho cambiable, experiencia en que la duración y, por ende, lo lírico, que es lo más temporal, aparece como el signo de la unidad del ser: ... *Y el tren, hacia su meta lanzándose, corriendo, / —Mirad, escuchad bien— / Acaba por fundirse en armonía, / Por sumarse, puntual, sutil, exacto, / Al ajuste de fuerzas imperiosas, / Al rigor de las cosas, / A su final, superviviente pacto.*

POTENCIA DE PEREZ es un poema donde claramente puede constatarse la importante función que Guillén otorga a la impureza intrínseca de toda poesía. Versos bellamente impuros en que el poeta, moviéndose en un universo ajeno a todo partidismo, rescata su experiencia del flujo histórico para introducirla en la historia de la poesía. POTENCIA DE PEREZ constituye un asedio a la realidad mítico-histórica a través del humor, instrumento dialéctico para la denuncia de una situación crítica o conflictiva. El sujeto lírico con la ironía nos hace dudar de lo real, provocando la repulsa del caos organizado por los humanos: *Haya tanta patria reformada en tumba / Que puede proclamarse / La paz. / Culminó la Cruzada. ¡Viva el Jefe!* Al acorde han contribuido en este caso la eficiente conjunción de las fuerzas represivas *(Presos o bajo tierra: No votan, no perturban. ¡Patria unánime!),* así como la despiadada actitud de los que necesitan de un superego que garantice su hegemonía material y mental: *¡Cuántos le necesitan y le inventan!*

Los versos que cierran el poema satirizan la adialecticidad, esos atributos negativos cuya exposición implica su condena, así como la fe en el hombre: *Contra el vacío mismo. No hay futuro. / Se adivina latente / Clamor con un furor / Que llenará de espanto / La escena de la farsa: / Muertos y muertos, muertos.*

El mito de la mujer-pez es el tipo de realidad que da existencia poética al poema EL ENCANTO DE LAS SIRENAS. Partiendo de una situación concreta —viaje en barco—, el hablante poético se enfrenta al misterioso canto de la sirena. Esta tentación de carácter femenino *(de la mar..., ¡Oleaje marino, femenino!,* etc.) tiene una base instintiva, erótica y fatalista: *A cadencias de aurora con empuje de sino: / Una fatalidad entonces mía / Que de mí requiriese mucho tino.* La necesidad de credibilidad de la historia *(¡Mi narración como una historia bien vivida!)* explica el carácter narrativo que le otorga el sujeto ficticio *(Narro lo que he vivido),* sujeto ficticio que es en última ins-

tancia responsable de esa trascendencia o unión entre el ser y la apariencia, el principio racional e irracional. De la enajenación provocada por esas fuerzas misteriosas retorna el sujeto libre de sus imaginarias ensoñaciones para aceptar lo fáctico de esa mujer real *(¡Rubia soberanía en ojo zarco!)*. El rechazo del deseo de la sirena es igualmente doloroso, pues su cuerpo anormal no satisface los anhelos que su canto, belleza de rostro y busto despiertan. La libertad ha triunfado, pues, sobre el inconsciente y eliminados los últimos residuos de la imaginación *(Y por / La ventana a las ondas tiré mis sueños vanos)* la plenitud se recupera en su dimensión estrictamente humana: *¡Plenitud de hermosura en desnudez! Ved sin venda / La realidad en toda su leyenda.*

El sistema de concordancias y divergencias que caracterizan la materia poética de Jorge Guillén supone un enorme esfuerzo por parte del poeta por encontrar un equilibrio —que restaura la palabra poética— entre las disgregantes fuerzas que la Naturaleza y el hombre introducen en esa realidad o materia humanizada.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin - Parkside
KENOSHA, Wisconsin 53140
USA

JORGE GUILLEN, «AMIGO DE MIRAR»: BREVE PREHISTORIA DE UNA IDEA CRITICA

A pesar de los lúcidos ensayos de Amado Alonso y Ramón Xirau y los libros de Joaquín Casalduero, Jaime Gil de Biedma y Joaquín González Muela, no me parece imposible que un buen día Jorge Guillén nos pida el libro de reclamaciones a todos los que hemos tratado su obra. De alguna manera ya lo ha hecho —con su acostumbrada humildad e ironía— en *El argumento de la obra*. Y con qué razón. Porque, ¿no es una verdad de todos admisible que desde 1929 —cuando Amado Alonso publicó el ensayo leído en el banquete-homenaje a la primera edición de *Cántico*— hasta el momento apenas si se ha dicho nada realmente nuevo y relevante sobre la obra poética de Guillén? Ha sido, por tanto, todo menos una ventaja el hecho de que, como puntualiza Ramón Xirau en su ensayo, la poesía guilleniana fuese «tan rápidamente clasificada y definida» (1). Porque, no cabe duda, la perspicacia y la felicidad descriptivas de Amado Alonso, al hablar de lo novedoso de la poesía de Guillén como un descubrimiento de «esencias», ha dejado como deslumbrados a todos los críticos posteriores. Por lo menos no creo equivocarme al calificar a toda la crítica posterior sobre Guillén —con muy contadas excepciones— de variaciones sobre este mismo tema.

Aún así, y mirado más de cerca el asunto, tampoco es que hayan sido siempre muy fieles estas variaciones. Porque si el crítico argentino hace ver que Guillén, como poeta —y cito—,

> No quiero encubrir (la realidad); descubrir, desvestir el objeto de sus propiedades transitorias —existenciales, diría un fenomenólogo— para sorprender su secreto sentido, su alma escondida: su estructura, su esencia (2).

esta lucidez de pensamiento y este primor expresivo sufren un paulatino, pero muy notable, desmoronamiento en las distintas ver-

---

(1) Ramón Xirau: «Lecturas a *Cántico*», *Jorge Guillén*, Ed. de Biruté Ciplijauskaité (Madrid Taurus Ediciones, 1975), p. 129.

(2) *Jorge Guillén*, p. 118.

siones de algunos críticos posteriores. Si bien Dámaso Alonso, en un famoso ensayo, habla con perspicacia de realidades concretas y de abstracciones en la poesía de Guillén —y de la rapidez con que el poeta pasa de las primeras a las segundas—, otro crítico, Andrew P. Debicki, se ha referido recientemente, con bastante menos precisión, a una «combinación de lo concreto y de lo universal» y a una «unión de lo particular y lo universal» (3). Para este crítico lo que Amado Alonso ofreció como descripción genérica de la poesía de Guillén sería uno de los temas más importantes de la misma. Como aclara Debicki, «una y otra vez la poesía (de Guillén) se presenta como manera de penetrar en la realidad y de captar sus esencias» (4). Ahora bien, ¿cómo explicar este desafortunado esfumarse de una idea crítica tan genial?

Lo que sucede, sin lugar a dudas, es que en el trasvase de esta idea se extravió en seguida la importante —fundamental— alusión a la fenomenología. Y, faltándoles el apoyo de lo que es el eje de la noción original, críticos posteriores a Amado Alonso parecen ya no comprender del todo el verdadero sentido del tópico que se disponían a manejar. Por lo menos éste es el caso de Debicki. Porque decir, como él dice, que muchos poemas de todas las épocas de *Aire nuestro* se distinguen porque revelan «simultáneamente un gran sentido de lo concreto y de lo inmediato, y la presencia de visiones más absolutas y universales» (5), es emitir un juicio tan impreciso que difícilmente puede concebirse un poema de cualquier poeta al que estas palabras no sean por igual aplicables.

Pero si la crítica posterior a Amado Alonso ha perdido la pista, tampoco parece muy claro que él mismo hubiese pensado a fondo todo lo que complica su alusión a una aparente semejanza entre la manera de proceder de Guillén como poeta y esa piedra filosofal de la fenomenología husserliana, la intuición eidética. Porque en el párrafo siguiente del citado ensayo, el crítico y filólogo argentino no duda en incorporar a este Jorge Guillén, protofenomenólogo, a la gran aventura del *Modernism* angloeuropeo, junto con Mallarmé y Proust, en beneficio de un supuesto deseo común de «salvar lo perdurable y esencial del seguro naufragio que es el azaroso existir temporal» (6). Y ¿cómo podemos aceptar que se reduzca la obra de Guillén —y no digamos de Mallarmé— a algo así como una simple puesta al día del viejo tópico de *collige, virgo, rosas?* No; no pode-

(3) Véase *La poesía de Jorge Guillén* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 20-21.
(4) *Ibid.*, p. 51.
(5) *Ibid.*, p. 20.
(6) *Jorge Guillén*, p. 119.

mos aceptar ligerezas de este tipo. Me temo que, con dar todo el fruto que ha dado, los críticos posteriores a Amado Alonso no hayan podido sacar más partido de la estupenda noción de fenomenología y poesía de Guillén, porque en manos del mismo Amado Alonso la idea no pasa de ser una genial intuición que dejo sin el suficiente desarrollo como para que *sus* lectores pudiesen enterarse de su verdadero alcance. Que yo sepa, al menos nadie, hasta la fecha, se ha tomado la molestia de investigar debidamente esta intuición.

Así enfocada la cuestión, quizá no esté demás, a manera de homenaje, contar en estas páginas la prehistoria de esta idea o noción de la poesía de Jorge Guillén. Desde luego, la idea en sí lo merece por ser una de las pocas referencias de interés acerca de esta poesía, a la vez difícil y cordial. Y no se trata de restar originalidad —cosa imposible— a Amado Alonso, aun cuando viéramos cómo él parte de un fondo común de conocimientos muy de la época. Al contrario; la justificación última de este ensayo se encuentra, aun cuando resulte cierta una evidente relación entre fenomenología y poesía en el primer Guillén, en la pretensión de que se reconozca de una vez cuán perjudicial resulta para la comprensión del *Cántico* de hoy, completo, el seguir delegando autoridad explicativa en una noción que tendría vigencia sólo para el *Cántico* de 1928.

I

«... un livre qui prend sa valeur d'autre livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui es compris parce qu'il est leur reflet.»

Maurice Blanchot: La Part du Feu.

Sólo ahora comenzamos a entender lo que es la auténtica historia literaria y a ver la distancia absoluta que media entre una verdadera hermenéutica literaria y la antigua historia literaria que, como suele decirse actualmente, ni es historia, ni es literatura. Y no se trata, por supuesto, de reemplazar a la caduca historia literaria positivista con un neocapitalismo de la llamada intertextualidad de la crítica semiótica. Aunque, si de esto se trata, es sólo a medias. Porque una de las pretensiones de la semiótica es suprimir esa subjetividad trascendental que es constitutiva de toda literatura. No; una auténtica historia literaria —que sería al mismo tiempo auténtica hermenéutica— debe dejarse de ilusiones cientificistas y reconocer que la literatura es un tejido de lenguaje y subjetividad. Y reconocer asimismo que tanto en el caso del escritor como en el del

crítico, entre la obra y la obra-respuesta, siempre media la subjetividad de la lectura. Lo cual permite afirmar que la interpretación misma no es más que la posibilidad de error (7). Porque, igual para el escritor que para el crítico, ser es discrepar.

¿Cuál es el camino más idóneo, más corto, para llegar a la comprensión de un autor? Rehuir cualquier biografismo y esforzarse en el análisis de la diferencia que representa el autor novel para con la tradición inmediatamente anterior. Por su dosis de aberración —no psicológica, por supuesto— lo reconocerás. Y, naturalmente, el estudio de las llamadas fuentes e influencias en el joven autor, desde esta perspectiva, no sólo sería improcedente, sino que, además, resultará metodológicamente imposible, por lo que invita a un retroceso lógicamente sin fin.

Por lo demás, todo autor descubre, a propósito o no, sus propias fuentes importantes, es decir, sus contrincantes de peso, aunque nunca debe sorprendernos que el mismo autor diga, como Dámaso Alonso, que «nuestra generación no se alza contra nadie». Afirmación, después de todo, inútil, porque, como es claro, de no haberse alzado contra alguien, todos habrían pasado a la no-historia sin pena ni gloria. Y harto sabemos que las cosas no han resultado así. Con justicia o sin ella, se habla de los de la generación del 27 como una generación pléyade de muy rara brillantez. Y se habla en tales términos porque primero Salinas y Guillén y luego el resto de la generación del 27 eran lo bastante parricidas como para distinguir nítidamente de la tradición o, mejor dicho, las tradiciones que campaban en el poder. Entre 1923 y 1928 Salinas y Guillén sobre todo —pero otros también— hicieron que una nueva concepción de la poesía echase raíces, logrando de esta manera imponer la idea de que si una poesía no fuese «moderna» a *su* manera difícilmente se le concedería el nombre de poesía. [Véase la reseña de F. A. (Francisco Ayala), creacionista, al primer libro de Cernuda.]

Entonces para Guillén (y Salinas) ¿cuál sería su punto de inserción en la tradición poética? Puesto que ni Rubén Darío, ni Antonio Machado, ni la presencia más voluble de todas, Juan Ramón Jiménez, ofrecieron un flanco vulnerable, decidieron entrar por la trastienda del último simbolismo francés; mas, acogiéndose al amparo de la generación del 14, es decir, a la sombra de Ortega.

De manera que lo descrito como el período de ascendiente de la generación de 1914 (en la república de las letras hasta el comienzo de la República) es en realidad el fondo contra el que debemos

---

(7) Paul de Man: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, Oxford University Press, 1971), p. 141.

proyectar cualquier exposición históricamente exacta de la llegada a la madurez de Guillén y Salinas. Mucho, aunque no lo suficiente, se ha escrito sobre sus contactos con la literatura francesa, concretamente con Valéry y Proust, pero se ha prestado poca atención a su primera formación intelectual en España, aparte de señalar, en el caso de Salinas, los resultados de sus lecturas de Machado, Unamuno y Juan Ramón en su primer libro de poemas, *Presagios* (1923) (8). Pero Salinas era también, en igual medida, producto del Ateneo durante los años en que Ortega, Azaña y otros echaban los cimientos de la República y al mismo tiempo un joven erudito, discípulo de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Aunque su amistad con Enrique Díez Canedo, coeditor de una importante recopilación, *La poesía francesa moderna* (1913), así como sus primeros poemas publicados en *Prometeo,* en 1911, y sus lazos con el grupo de Ricardo Baeza, sugieren la imagen de un joven esteta (9), es seguro que el realismo político del Ateneo hizo mella en Salinas. Un artículo publicado en el *ABC* del 24 de marzo de 1914 sobre la Liga de Educación Política incluye a Salinas entre los firmantes del manifiesto, junto con Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, García Martí, García Morente, Viñuales, Díez-Canedo, Federico de Onís, Azaña y Pittaluga. Y el año siguiente, siendo lector de español en la Sorbona, Salinas dedicó un tiempo considerable a la traducción al español de tres libros de propaganda antigermánica (10). Estos ejemplos sugieren, con razón, que Salinas se movía con holgura en la orientación política de la generación de 1914 y que compartía sus preocupaciones nacionales e internacionales, tanto en lo académico y artístico como en lo político.

Dejando aparte cuestiones de temperamento, hay una marcada diferencia en la manera como Guillén se ubica en la corriente principal de la tradición elegida. Sólo dos años menor que su mentor y amigo Salinas, su contacto con Francia —sucedió a Salinas en 1917 como lector de español en la Sorbona— tocó más de cerca el centro de su creatividad y le sirvió de arma de defensa para conjurar la temprana atracción de Juan Ramón Jiménez. Salinas empezó a publicar poemas en 1911, mientras que Guillén, según ha declarado él mismo, comenzó a *escribir* poesía en 1919, cuando estaba enseñando en Francia. Su aclimatación fue tan completa y constituyó una parte tan fundamental del hecho mismo de empezar a escribir poesía, que

---

(8) Angel del Río: «El poeta Pedro Salinas: vida y obra», *Estudios sobre literatura española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1966), pp. 181-83.

(9) Juan Marichal: *Tres voces de Pedro Salinas* (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976), pp. 30-31.

(10) A. del Río: *Estudios,* p. 186.

pudo elaborar una síntesis más completa de las preocupaciones vocacionales y nacionales que Salinas. Cuando en 1923 fue invitado a colaborar en un número de *La Pluma* dedicado a Valle-Inclán, Guillén dio muestras de cómo había logrado conjugar su experiencia de la poesía simbolista, especialmente de Mallarmé y Valéry, con el punto de vista antigeneración del 98 y «circunstancialista» de la generación de Ortega. Pudo alabar a Valle-Inclán como el «poeta puro de la generación de 1898» precisamente a causa de las blancas páginas mallarmeanas que éste no había cubierto con el problema de España, al mismo tiempo que asumía toda la responsabilidad de ser español. Decía Guillén:

> Oh, aquel terrible nacionalismo a redropelo de *aquellos* demoledores del 98. Basta, basta. Necesito ser *real* como un europeo cualquiera. No me place, hipotético, sentirme perdido, egregiamente perdido en la irrealidad de una España demasiado planteada como problema... ¿No es bastante vivir simple y fuertemente —sin más— esta tremenda y magnífica fatalidad de *ser* español? (11).

Guillén revela también una gran afinidad espiritual con Salinas y con la generación de 1914 cuando reconoce que ser europeo y español es algo que no tine forzosamente por qué colocar al artista creador en un dilema: el de unir, antes que oponer, lo español y lo europeo. En todo caso, tanto Guillén como Salinas debieron darse cuenta en seguida, cuando empezaron a frecuentar las oficinas de la *Revista de Occidente,* y a medida que su familiaridad con Ortega aumentaba, de que el filósofo había enfrentado y resuelto ese mismo problema en 1913-14 con la redacción de las *Meditaciones del «Quijote».* Quizá lo que los empujó hacia Ortega fue precisamente darse cuenta de que él había dado una solución filosófica a un problema nacional, de que *lo había descontaminado, es decir, había mostrado* que se lo podía tratar de un modo profesional y vocacional más que personal. Tal vez, evadidos momentáneamente de la agobiante presencia poética de Juan Ramón Jiménez, se sentían a salvo en la atmósfera cosmopolita de la *Revista de Occidente.* En todo caso, ambos se ligaron a la revista de Ortega y ambos, por su presencia en la tertulia de éste, se hallaron en una posición privilegiada para observar desde cerca la evolución de su filosofía.

Es significativo cómo Guillén y Salinas compartieron esta posición durante el período que marca *su* ascendiente sobre los miembros más jóvenes de la generación de 1927. Se trata, naturalmente, de la época que va más o menos de 1923 a 1930 y que la mayoría

(11) Jorge Guillén: «Valle-Inclán y el 98», *La Pluma,* núm. 32 (enero de 1923), p. 70.

de los críticos y de los mismos participantes miran retrospectivamente como una especie de aberración: la época de la «poesía pura» y de la «deshumanización del arte». Pero conviene no hacer caso de las connotaciones peyorativas que adquirieron estos términos y fijar bien la atención sobre dos puntos: 1) que en España Salinas y Guillén fueron en parte responsables, debido a su posición de guías, de lo que estos términos pretendían originalmente describir, fuera ello lo que fuera, y 2) que durante esa época estuvieron en contacto estrecho con Ortega. La lectura de las *Meditaciones del «Quijote»* y otros ensayos «literarios» de Ortega, junto con la de *Presagios, Seguro Azar,* y *Fábula y signo* y los *Cánticos* de 1928 y 1936, sugiere que la atención, tanto de Guillén como de Salinas, digan lo que digan de los amigos poetas de París, se veía atraída hacia una nueva manera de ser poeta español que se desprendía de la labor de Ortega y Gasset. De modo que esa amistad de los dos poetas con Ortega durante aquellos años debería llevarnos a preguntarnos si no hay «afinidades electivas» entre el programa filosófico y el período Salinas-Guillén de la generación del 27.

II

Historia ilustre, libertad en blanco, sustentación de patria (341).

Jorge Guillén: Cántico.

Si tenemos razón en suponer: 1) que Guillén y Salinas deben verse como avanzada y como mentores de la generación del 27 propiamente dicha, y 2) que su madurez como poeta tuvo lugar bajo la égida de la generación de 1914 y en estrecho contacto con Ortega, entonces debemos mirar con más atención el contexto cultural en que nació su poesía. Se ha escrito bastante sobre el papel de Menéndez Pidal como director del Centro de Estudios Históricos, donde Salinas ocupó un puesto administrativo. Pero se ha escrito extraordinariamente poco sobre la capitanía paralela de Ortega en el campo de la filosofía; es decir, nada que sea pertinente para la historia literaria del período. Y, sin embargo, mientras Menéndez Pidal reunía a su alrededor a figuras como Américo Castro, Federico de Onís y Navarro Tomás, Ortega, que había sustituido a Salmerón en la cátedra de Metafísica de la Universidad de Madrid en 1910 constituyó un equipo comparable de filósofos y juntos realizaron un segundo milagro. Cuando Ortega regresó de Alemania se le consideraba neokantiano. Pero en 1913, el año en que compuso las *Meditaciones del*

«*Quijote*», la fenomenología hacía sentir su presencia fuera de Alemania con la publicación de las *Ideas,* de Husserl, y de la *Etica,* de Max Scheler, en el *Jahrbuch der Phänomenologie.* Y al mismo tiempo, bajo la dirección de Ortega, empezaba en España lo que Spiegelberg ha llamado una «asombrosa naturalización» de la misma (12). En poco tiempo Madrid se convirtió en uno de los centros pioneros de los estudios fenomenólogos en Europa. Desde 1914 ó 1915 hasta fines de los años veinte, los filósofos más estimados fueron Brentano, Husserl, Scheler y Hartmann. José Gaos, que llegó de Valencia para completar su graduación en 1921, esperaba estudiar con neokantianos, pero en lugar de eso, como él mismo recuerda, «me encontré con que Morente se puso a dedicar un día a la semana a explicar la fenomenología de Husserl porque era la última palabra a que había que atender...». Y así, durante una década, Gaos se alimentó de una síntesis de fenomenología realista como verdadera y única filosofía (13). A esta distancia en el tiempo podríamos sentirnos tentados a pensar que la experiencia de la fenomenología de Gaos no fue más que una experiencia académica de un joven filósofo, una experiencia que no pasó de las salas de conferencias universitarias. Nada más alejado de la verdad. Ortega era, a la vez, un estético, un metafísico y un pensador político y su entusiasmo por Husserl y Scheler se hacía sentir no sólo en la Facultad de Filosofía y Letras de San Bernardo, sino también en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes y en el Centro de Estudios Históricos.

Si se ha escrito poco hasta ahora sobre la extensión de este interés en la fenomenología se debe a que quienes más han hecho en el período de posguerra para asegurar y defender la posición de Ortega en España han restado importancia a la influencia de esta corriente en su desarrollo filosófico. De tal modo que el lector casual es alentado a aceptar sin más examen la pretensión de Ortega de que en 1914 había rebasado el idealismo de las *Ideas,* de Husserl, y dejado atrás la fenomenología. De hecho Ortega reaccionaba frente a Husserl y a Scheler como Sartre y Merleau-Ponty lo harían unos veinticinco años más tarde. Pero si Ortega fue uno de los primeros en reaccionar contra el «idealismo metodológico» (P. Ricoaur) de Husserl, no debe utilizarse ese hecho para negar lo que fue, desde un punto de vista cultural, uno de los ingredientes importantes en la vida intelectual española de aquella época: a saber, el hecho de que de 1914 a 1929 Ortega fue considerado como un exponente, hasta cierto punto crítico, de la fenomenología y reputado

(12) Herbert Spiegelberg: *The Phenomenological Movement* The Hague 1960, t. 2, p. 612.
(13) José Gaos: *Confesiones profesionales* (México, 1958), p. 33.

en España y Argentina como fenomenólogo de clase superior. Más aún: en ningún sitio está este hecho más abundantemente documentado que en la rama de la filosofía, que precisamente es de esperar que atraiga a los escritores y crítico más jóvenes, en los numerosos ensayos de Ortega sobre estética y arte.

Afortunadamente, no tenemos que ocuparnos aquí de una descripción completa de la estética de Ortega. En cambio, quisiera referirme a los escritos de Ortega de los primeros años de su ascendiente, aproximadamente el breve período que va desde 1909 a 1914. Y esto por tres razones: primera, porque éstos son los años del encuentro de Ortega con la fenomenología y de su modificación; segunda, porque es en este primer período cuando la estética de Ortega toma forma, y tercera, porque nuestro interés primordial se centra en describir brevemente aquella parte de su estética que ofrece lo que podríamos llamar una epistemología para poeta. Este último punto exigiría una explicación extensa, porque es, en mi opinión, la clave del atractivo de Ortega sobre los poetas españoles.

Todos hemos notado la brecha ideológica romántica que hubo entre España y los otros centros literarios de Europa, pero nadie ha sugerido nunca ninguna relación entre esta indigencia de teoría literaria romántica en España y la predilección de la generación de 1927 por Góngora. Veamos qué luz puede arrojar esta relación sobre la dinámica en que se ha desenvuelto la poesía española moderna. En la superficie, como es sabido, la poesía española de la segunda y tercera décadas de este siglo se desarrolla de una manera no muy diferente de la de la poesía angloamericana. Debido a la lectura de Bergson y T. E. Hulme, hay en esta última tradición una insistencia similar en la imagen, que conduce por un lado al *Imagism,* y por otro, a un nuevo interés en los poetas metafísicos ingleses. Pero ciertos críticos del período moderno, principalmente F. Kermode y R. Langbaum, han sostenido que el objetivismo y la impersonalidad de este período no son sino un desarrollo lógico de la estética simbolista que, a su vez, prolonga la manera enajenada del romanticismo. Si tal punto de vista es correcto, en lugar de buscar el análogo español del romanticismo inglés, alemán y francés, los hispanistas harían mejor en descubrir los efectos de la *ausencia* de tal análogo en la poesía española moderna. Porque si Espronceda tuvo que dirigirse a Edward Young en busca de un lenguaje de percepción poética y Juan Ramón Jiménez se vio obligado a escoger a Shelley para ese mismo fin, fue simplemente porque el romanticismo español no había desarrollado ni adoptado una manera de enfrentarse poéticamente a la naturaleza y a la mente del poeta, esos gemelos de

la teoría y la práctica románticas, según Wellek y de Man. Claro que hubo exaltación en la España romántica, pero no de la imaginación poética como potencia creadora y correspondiente. En cuanto a la teoría de la naturaleza (el otro gemelo) sólo ha habido dos, y ninguna de ellas tiene nada que ver con el período romántico: la primera es neoplatónica, y la segunda, una combinación de Schopenhauer y del determinismo biológico del siglo XIX. En la época moderna aparecen, separadas o mezcladas, en escritores como Baroja, Neruda, Lorca y Dámaso Alonso. Pero en ningún caso se puede hablar seriamente de panteísmo.

Esto es así, porque después de Garcilaso la ortodoxia española parece haber rechazado, junto con el humanismo erasmista, las doctrinas herméticas que se desarrollaron dentro del neoplatonismo y que se convirtieron en fuentes de la búsqueda protocientífica del Renacimiento (14). Así, pues, España estuvo privada de una importante tradición literaria europea: la noción de una naturaleza animada por el espíritu y acorde con lo humano, que corre subterráneamente en el siglo XVIII y emerge de nuevo en el resto de Europa con el romanticismo, llegando, según algunos críticos, hasta dejar huella en la poesía del mismo Mallarmé (15). De tal manera que, en lugar de una naturaleza que envuelve a un espíritu que, a su vez, anima a la mente humana, la literatura española, después de Góngora, describe una naturaleza caída y opaca. Como lo ha sugerido Elías Rivers (*art. cit.*, página 260): «Estamos, de hecho, más cerca de la realidad exterior deshumanizada recientemente descrita por Robbe-Grillet, según el cual vivimos no en un mundo de espejos humanísticos, sino frente a objetos duros, secos, remotos, que sólo pueden verse desde fuera.»

El resultado de esta visión del mundo es que dejó al escritor español sin ningún fundamento metafísico y lo dejó, además, sin ese importante legado romántico que es el vocabulario de una poética postrenacentista. En lugar de ser un vidente romántico, un profeta que traspasa el velo de las apariencias, el poeta español se convirtió en un artífice, un artesano, que «entra a saco libremente en una *natura naturata* sin alma en busca de los cabos y retazos que son necesarios» para crear algo que no puede considerar sino como ficciones provisionales y tímidas (Rivers, p. 261). Por eso las imágenes españolas son recursos retóricos y no símbolos en el sentido romántico-simbolista del término. Si el mundo es todo superficie no hay razón para utilizar, como lo hace el simbolista, emblemas y analo-

---

(14) Elías Rivers: «Nature, Art and Science in Renaissance Poetry», *B.H.S.* 44 (1967), p. 262.
(15) Margaret Gilman: *The Idea of Poetry in France* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958), p. 135.

gías de un más allá invisible y «real». El mundo es simplemente el mundo: no hay más allá. Y por eso Góngora, el maestro del artificio, vino a quedar, después del seudosimbolismo de Machado y Jiménez, tan cercano a la generación de 1927. En la literatura española las bases metafísicas han sido cercenadas. Existe el poeta y existe el mundo y eso es todo lo que existe. En resumen, pues, hay una visión de mundo implícita que se ha desarrollado en la literatura española a falta de un auténtico movimiento romántico. Y por ser una visión más bien negativa, difícilmente pudo equivaler a una epistemología para poetas.

Pero sucede que Ortega, por los mismos años en que Salinas escribe sus primeras poesías, toma contacto con la fenomenología de Scheler y Husserl y de ser un neokantiano pasa a ser un filósofo original con la superación de lo que él vio como una recaída en el idealismo del Husserl de la *Ideas.* Por otra parte, y antes de deshacerse del todo de la poderosa influencia de la escuela neokantiana de Marburgo, Ortega había empezado a elaborar a través de varios ensayos, como «Arte de este mundo y del otro», «Adán en el paraíso», «Renán» y otros dos sobre Zuloaga, una diagnosis de la manera española de acercarse a las cosas, diagnosis en todo respecto coincidente con lo que nosotros acabamos de describir como una implícita tradición literaria española del «mundo caído». Y para mayor sorpresa, a pesar de haber escrito estos ensayos bajo la influencia de la estética de Hermann Cohen, Ortega logró acto seguido pasar a ocupar una posición más allá de la fenomenología husserliana sin que se notase la menor discontinuidad en la superficie de aquella «estética española» que venía elaborando. Es más; aquella estética —en sentido literal—, que nació con evidentes raíces neokantianas y que, por tanto, Ortega condensó en la fórmula de «salvar las apariencias», pervive en la primera etapa fenomenológica *(Meditaciones del «Quijote»),* donde, como era de esperar, tiene un alcance muy distinto.

Resultado de esta continuidad en la estética orteguiana fue que sus contemporáneos —Guillén, Salinas y otros— vieron en su obra, en exposición ininterrumpida, lo que el mismo autor describió como «un ensayo de estética española y como una justificación teórica de nuestra peculiaridad artística» *(O. C.,* I, 190) (16). ¿Cuáles son las ideas expuestas en estos ensayos? Veamos primero la parte diagnóstica, de índole neokantiana, y luego el tratamiento recetado poco después de fuentes más propiamente orteguianas, es decir, fenomenológicas.

---

(16) José Ortega y Gasset: *Obras completas,* 6.ª ed., Madrid, 1962-1966, t. I, p. 190. (Abreviaré en adelante I, páginas).

Ortega abordó el tema de la manera española de acercarse a las cosas mediante una ampliación de las clasificaciones de Worringer. Habló, a su vez, en «Arte de este mundo y del otro», de un hombre mediterráneo:

> El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolos de valores superiores..., eso ama el hombre español. Cuando Murillo pinta a la Sagrada Familia un puchero, diríase que prefiere la grosera realidad de éste a toda la corte celestial; sin espiritualizarlo lo mete en el cielo con su olor mezquino de olla recalentada y grasienta (...).
>
> La emoción española ante el mundo no es miedo, ni es jocunda admiración, ni es fugitivo desdén que se aparta de lo real; es de agresión y desafío hacia todo lo suprasensible y afirmación *malgré tout* de las cosas pequeñas, momentáneas, míseras, desconsideradas, insignificantes, groseras (I, 199-200).

Y no se le escapará al lector que esta descripción abarca no sólo a Murillo, sino también a Lucano, Cervantes y, entre los del 98, a *Azorín*. Acto seguido Ortega se pregunta si «cabe más trivialismo» y se contesta a sí mismo:

> Sí; aún cabe más. Recordad que Diego Velázquez de Silva, obligado a pintar reyes, papas y héroes, no pudo vencer la voluntad artística que la raza puso en sus venas y va y pinta el aire, el hermano aire, que anda por dondequiera sin que nadie se fije en él, última y suprema insignificancia (I, 200).

Para Ortega, desde luego, Velázquez sería el máximo representante de la peculiaridad artística española y del «realismo español», como sugiere en *Tres cuadros del vino*. Pero es también precisamente a propósito de Velázquez por lo que Ortega, dando por terminada su diagnosis, empieza a indagar acerca de un posible remedio a esta «valiente aceptación del materialismo» (II, 57). Y es entonces cuando se pregunta si el realismo no es una limitación severa. Desafortunadamente, dice Ortega, refiriéndose a *Los borrachos*, de Velázquez:

> decir que no hay dioses, es decir, que las cosas no tienen, además de su constitución material, el aroma, el nimbo de una significación ideal, de un sentido. Es decir, que la vida no tiene sentido, que las cosas carecen de conexión (II, 58).

Ahora bien, cualquier lector algo familiarizado con la obra de Ortega se dará cuenta de que con esta pregunta retórica acerca del

realismo español como limitación, estamos ya dentro del programa de reforma nacional y cultural que se anuncia en *Meditaciones del «Quijote»* y en el ensayo «Verdad y perspectiva», publicado en *El espectador,* I, de 1916. Dada la situación de entonces de un positivismo trasnochado y consecuente con su interés por la fenomenología, Ortega no tuvo más remedio que recetar una fuerte dosis de «idealismo metodológico» para su patria, al mismo tiempo que adelantaba su propio pensamiento filosófico en *Meditaciones del «Quijote».* Poco después, con la publicación del primer tomo de *El espectador,* decide convocar a los que llamará los «amigos de mirar», gente egregia dispuesta a aceptar —en las ya citadas palabras de Guillén—, la «tremenda y magnífica fatalidad de *ser* español». Y al convocar a estos «amigos de mirar» Ortega les presentó un esbozo de su programa terapéutico, un programa basado en su versión de la fenomenología. En la introducción al primer tomo, Ortega explicó la necesidad de un programa de reforma como el suyo:

> ... la vida nos obliga, queramos o no, a la acción política. El inmediato porvenir, tiempo de sociales hervores, nos forzará a ella con mayor violencia. *Precisamente por eso yo necesito acotar una parte de mí mismo para la contemplación.* Y esto que me acontece acontece a todos. Desde hace medio siglo, en España y fuera de España, la política —es decir, la supeditación de la teoría a la utilidad— ha invadido por completo el espíritu (II, 16).

En vista de esta situación, dice Ortega, debe «afirmarse de nuevo en la obligación de la verdad, en el derecho de la verdad». Y luego se refiere al papel de los «amigos de mirar» en esta devoción a lo verídico:

> Yo pido en él (el mundo) un margen para el estado que llaman de los espectadores. El nombre goza de famosa geneología: lo encontró Platón. En su *República* concede una misión especial a los que él denomina *filotheamones* —amigos de mirar; son los especulativos, y al frente de ellos los filósofos, los teorizadores—, que quiere decir los contemplativos.
>
> *El espectador* tiene, en consecuencia, una primera intención: elevar un reducto contra la política para mí y para los que compartan mi voluntad de pura visión, de teoría (II, 17).

Excepto que la misma palabra «filósofo» ya no tiene las connotaciones de «gris teoría», porque ahora su objeto es la vida misma. *El espectador* «especula, mira —pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante él». Ya no puede haber una verdad absoluta y abstracta; la única verdad será la que se ve desde la perspectiva de uno mismo:

> La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo— se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que se ve será un aspecto real del mundo (...).
>
> El chorro luminoso de la existencia pasa raudo: interceptemos su marcha con el prisma sensitivo de nuestra personalidad, y del otro lado, sobre el papel, sobre el libro se proyectará un arco iris. Sólo de esta suerte se liberta la teoría de su tono en gris menor (II, 18).

Y, por último, en el mismo tomo de 1916 hay la siguiente apóstrofe a los «amigos de mirar»:

> ¡Poetas, pensadores, políticos, los que aspiráis a la originalidad y a mundos siempre nuevos! No pretendáis crear las cosas, porque esto sería una objeción contra vuestra obra. Una cosa creada no puede menos de ser una ficción. Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas, las minas aún no denunciadas, se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad, en torno de vuestras entrañas, llenando en inmenso filón las horas más humildes de vuestra vida (II, 20).

Sería imposible comentar aquí una obra de la complejidad de *Meditaciones del «Quijote»*. Pero debemos, por lo menos, aludir sumariamente a su conexión con el programa ya expuesto en *El espectador.* Debería ser claro a estas alturas que su fórmula central —«yo soy yo y mis circunstancias»— está relacionada con ese perspectivismo que es el fundamento de «Verdad y perspectiva» y que Ortega dedujo de la noción de intencionalidad expuesta por Husserl. En las *Meditaciones,* recordémoslo, la realidad *es* una perspectiva. Pero en *Meditaciones* Ortega también hace hincapié en que, para no verse vencido por la inercia del polo objetivo, de la cruda realidad caída, el hombre debe luchar por interpretar, por dar sentido, por hacer un «mundo» de las obtusas superficies. Siendo esto así, Don Quijote se convierte en su búsqueda interpretativa, extractora de *logos,* en el emblema de todos nosotros y es así como pronto vieron Salinas y Guillén la encarnación de una epistemología para poetas. Su *ver* es un *mirar;* en un mundo caído, sin dioses, es una visión activa que levanta en peso la realidad. Casi podría decirse que Don Quijote es ya el héroe de la Razón vital; es claro que no es un idealista romántico. Al contrario, es como el «amigo de mirar», el teórico, o el poeta, que aumenta nuestra cosecha de realidad al obrar la salvación de su peculiar perspectiva sobre el mundo.

III

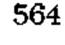
> *«¿No necesita nuestro pensamiento casi un rigor filosófico para seguir al poeta en estos giros?»*
> *Amado Alonso: «Jorge Guillén, poeta esencial».*

Es evidente que este brevísimo esquema de la estética de Ortega se ha mostrado como algo insatisfactorio. La razón estriba en que he intentado únicamente destacar, sin caricatura, algunos aspectos que me parecen de indudable interés en relación con la manera un tanto original de cómo Guillén y Salinas se instalan en la tradición poética española. Porque a estas alturas del análisis no creo que pueda dudarse que tanto Guillén —con su mirar de alta planicie castellana— como Salinas —con su muy peculiar perspectiva sobre el espectáculo urbano y tecnológico— se encontraban en las filas de los que Ortega bautizó con el nombre de *filotheamones* —amigos de mirar.

Es ésta la parte de verdad que subyace a la analogía que hace Amado Alonso entre la fenomenología y la poesía de Guillén. Pero fallada la cuestión así nos sale al paso esta otra cuestión: ¿En qué medida, hasta qué punto, debemos otorgar autoridad crítica, explicativa, a lo que es mera analogía, aún cuando tuviera una base histórica en la época? ¿No se infringe así la ley territorial de la obra de arte literaria, ente, por definición, autónomo, ensimismado y sólo en este sentido a-histórico? ¿No se hace así con la obra de Guillén *mutatis mutandum,* lo que se suele hacer con Cervantes y tantos otros autores? Es decir, meter dentro de una obra literaria lo que es el «espíritu de la época», sea barroco o cubista, y acto seguido, como por arte de birlibirloque, sacar de nuevo aquel mismo «espíritu» ahora trocado en el «sentido» de la obra. Me temo que sí; que esto es lo que hacemos con Guillén. Urge, por tanto, en el caso que estamos estudiando, deshacernos de esta explicación «fenomenológica» de su poesía y volver al examen de la misma con una óptica nueva.

PHILIP W. SILVER

Columbia University (USA)
Alfonso XII, 58, 8.º dcha.
MADRID-7



LEJANIAS Y PROXIMIDADES DE JORGE GUILLEN

Creo que es difícil ver la propia vida de otra manera que como un bloque de memorias, fluir sucesivo mantenido en total unidad, sin que los hechos más abruptos, ni aun catastróficos, puedan con los más terribles cambios romper la continuidad, dividirla en épocas distintas. En la vida del hombre no hay posibilidad de «borrón y cuenta nueva»: uno se lleva a cuestas a sí mismo por todas las partes y en todos los minutos de su vida.

Así he pensado siempre que me he puesto a reflexionar sobre cómo mi entero existir se me representa en la memoria. Recuerdos de la niñez se simultanean con los de la juventud y con los más recientes, mediada ya la sexta década. Frente a la sucesión de los días, la simultaneidad aconsciente, extrarracional, de la memoria.

Quizá por eso nunca hasta hoy me había puesto a escribir «memorias», si bien hubo un tiempo en que llevé una especie de diario, y no por narcisismo sino como ejercicio de autorrecuperación: fue desde la primavera de 1937 hasta comienzos de 1941. Dejé de escribirlo cuando pude considerar que la vida tenía que seguir siendo vivida hacia adelante. Para vivirla en el cada día que pasa, que se queda fundido en el pasado y que se continúa aunque a veces uno ignorase cómo, por qué ni para qué, abandoné aquel empeño de irla escribiendo en una desolada rumiante.

Por otra parte, si un novelista o un poeta se convierten ellos mismos en criaturas de ficción (de lo cual ha escrito con sus habituales agudeza y arte de ingenio el maestro Francisco Ayala en «Reflexiones sobre la estructura narrativa», *Los Ensayos,* Madrid, Aguilar, 1972; principalmente, pp. 397-422), todavía ha de ser mayor esa «ficcionalización» en unas memorias. Porque, perogrullescamente, lo recordado tiene que ser presentado desde la experiencia actual, en la que se han sedimentado vivencias que no se habían producido cuando lo ahora recordado era actualidad. Nadie es objetivo cuando habla de sí mismo, ni cuando habla de su vecino; mucho menos, por escrito. Y puestos a no serlo, más vale la ficción declarada que la falacia de una sinceridad... imposible.

Ahora un amistoso encargo me pone a escribir unos recuerdos en torno a un eje central: mis «contactos» —lecturas, encuentros, correspondencia, amistad— con don Jorge Guillén. Al tratar de hacerlo me saltan unos en medio de otros, confundidos en uno solo, acrónico, haciéndome difícil disciplinarlos, ponerlos en su sitio, tratando de que la confusión me impida la rememoración organizada, cumplimiento del encargo hecho desde una entrañable amistad y desde ella, en intención, servido.

Trazo un guión, mero apunte de datos temporales, y lo dejo a la vista, hilo de Ariadna que me conduzca no hacia la salida del laberinto, pues nadie sale vivo de él, sino hacia la ordenada relación de esos recuerdos que se me presentaban en bloque, con esa simultaneidad reacia a dejarse contener en la inevitable sucesión del lenguaje.

Otro punto me ha estado preocupando en el arranque de mi trabajo, consecuencia también de otra inevitabilidad: centrados los recuerdos en la figura admirable y querida del gran poeta, todos han de salir de mí poniéndome en grave riesgo de egotismo, del que debo apartarme por buen gusto, por natural pudor y por obligación profesional. Por añadidura, una muy próxima fecha de entrega del escrito no me deja tiempo para dar a todo tantas vueltas como serían necesarias. He de ponerme a recordar directamente sobre las cuartillas.

DE 1928 A 1936

Apareció *Cántico* el año en que yo había acabado mi bachillerato y comenzaba la Licenciatura de Derecho (Escuelas Pías de Daroca y Universidad de Zaragoza). Mi vocación literaria duraba ya años, pero mis lecturas distaban muchísimo de estar al día: puedo asegurar que no había leído nada de los jóvenes poetas de entonces y sólo unos poquísimos versos de los Machado y Juan Ramón, exactamente los que habían aparecido en *Los Poetas;* recuerdo así con toda nitidez mi primera lectura de Juan Ramón Jiménez, que fue su poema a Isaac Albéniz. Eso sí, sabía de memoria casi todas las rimas de Bécquer, un par de Doloras y todo *El tren expreso* de Campoamor, todo *El vértigo* de Núñez de Arce y cinco poemas de Rubén Darío («Los motivos del lobo», «Canción de Otoño en Primavera», el soneto «A Margarita», «Yo soy aquel...» y «Lo fatal»).

De 1928 a 1930 mis lecturas de poesía fueron muy extrañas: Emilio Carrere, Emiliano Ramírez Angel, Felipe Sassone y Mariano Tomás, más todo el teatro en verso de Villaespesa, Marquina y Fernández Ardavín. De todos ellos supe de memoria poemas de los que todavía me

vienen, a veces, inesperadamente, fragmentos. Es posible que fallos de memoria recarguen el aspecto casi cómico de algunos de esos recuerdos fragmentarios, pues nunca me he preocupado de cotejar lo leído y lo recordado. Ahora mismo puedo traer ejemplos que son realmente pintorescos, citando el autor pero no el libro, ni aun el poema, a que pertenecen:

Barrio golfo. De noche, bajo de las farolas,
pobres peripatéticas, y la música sin
alma de las pianolas
que atruena el interior del cafetín.

(Carrere)

Amarilla y con ojeras,
no le preguntéis qué tiene,
que está queriendo de veras.

(Ramírez Angel)

Luego en la cena le hablé de tú
bebiendo vino de NPU.
¡Qué noche aquella de carnaval,
qué borrachera sentimental!

(Sassone)

La Virgen de los Dolores
vio mis lágrimas primeras;
yo le regalaba flores
para que tú me quisieras.

(Tomás)

Entiéndase que no presento esos textos con mala intención, pues en cualquiera de sus autores pueden encontrarse poemas estimables, en línea con importantes escritos suyos de literatura narrativa, periodística o dramática. Al fin y al cabo, hasta en muy grandes poetas pueden encontrarse cosas todavía peores; sirva de ejemplo aquello de «¡Pensar que con este frío — hay tanta mujer sin novio!», cuyo autor decido, respetuosamente, no nombrar.

Desde octubre del 29 seguía los cursos de Derecho en la Universidad Central, y esos libros los había comprado en librerías de viejo de la calle de San Bernardo, porque los nombres de sus autores me eran conocidos por lectura de sus novelas, por referencias de prensa o por el teatro (en el caso de Sassone). La verdad es que mis lecturas en prosa ofrecían el mismo pobre y extraño panorama que las poéticas: muchísimas, pero muy mal escogidas. No es momento de detallarlas.

Todo fue cambiando a partir del otoño de 1930. Benjamín Jarnés,

cuya obra y cuya persona son para mí inolvidables, me honraba con su amistad y me aconsejaba con tanta paciencia como generosidad. Mis lecturas en verso fueron ya los clásicos, más Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón. Era un mundo distinto el que estos tres poetas me ofrecían; fue un deslumbramiento total. A lo largo de 1931 se extendió a otros poetas más jóvenes, gracias a la ayuda de Ricardo Gullón, recién conocido en casa de Jarnés; fue él quien me prestó los libros de los poetas de la generación del 27, entre ellos *Cántico.*

No fue ésta una lectura fácil. Hay gustos que no se doblegan a las exigencias de una valoración justa, racional. Quizá el rigor que Guillén ponía al servicio de su creación poética, algo que hoy hace mayor mi admiración por él, fue entonces una barrera que mi poco educado gusto no era capaz de cruzar. Pero tenía que ser cruzada: hubo relecturas, tantas que algunos poemas los aprendí de memoria. Me iba, pues, amoldando a ellos y con frecuencia recordaba fragmentos; el que más se repetía, hasta quedarse, creo yo, formando parte de mi subconsciencia, de tal manera que no me hubiera extraño encontrarlo en un poema mío, era aquel de «... la luz piensa — colores con un afán — fino y cruel», que curiosamente pertenecía a una décima que nunca supe de memoria.

Si había en *Cántico* poemas que se me resistían, o a los que se resistía mi gusto, la poesía de Guillén en sí misma me interesaba mucho: quizá lo exacto sería decir que me imponía gran respeto. Recuerdo lecturas hechas en diarios como *El Sol* y *Heraldo de Madrid,* y en revistas como *Isla, Los cuatro vientos, A la nueva ventura, Nueva poesía, Hojas de Poesía...*

En el segundo número de *Literatura,* la revista que Gullón y yo publicamos durante 1934, aparecieron dos magníficos poemas de Guillén («Jardín que fue de don Pedro» y «Lo esperado», ambos incorporados a *Cántico* desde su segunda edición). Guardo la copia mecanografiada con la firma del poeta en esa escritura neta, decidida, que es todavía hoy la suya.

En aquellos años (1932-34) seguía habiendo en ocasiones una gran reserva en mis lecturas guillenianas. Recuerdo haberme sentido hostil ante poemas como «El distraído», y más aún con «El desterrado», leídos en alguna de esas revistas. Mi inadecuación de lector aumentaba por cierta meticulosidad formalista mía, lo que no dejaba de ser contradictorio, o por lo menos muy confuso, ya que mi actitud entonces, y mucho más desde 1935, era reaccionar contra un esteticismo que se me antojaba demasiado «aséptico», quizá porque yo no podía —y sigo sin poder ni querer— separar la poesía de la literatura, condenando a ésta y expulsándola del ámbito «puro» del poema o no dejándola entrar

en él. La pureza absoluta no había existido nunca entre los hombres, o se había quedado dentro del paraíso imposible del que ellos habían sido también expulsados.

El caso es que en ese último poema la consonancia vahos-caos en vez de sorprenderme por su rareza me molestaba por sospecharla ripiosa y, pareciéndomelo, no veía su explicación en un poema en que la polimetría, yendo desde alejandrinos a trisílabos, daba al poeta una gran libertad. Hubo de pasar tiempo y hubieron de posarse lecturas y relecturas, hasta que me diese cuenta de la reiteración en Guillén de esas dos voces, «vaho» y «caos», sin motivaciones de rima o de ritmo, en otros poemas. Así, en «La rendición al sueño», que estaba ya en el *Cántico* de 1928, ambas están entre las palabras básicas del poema; incluso en una versión anterior el título había sido «Vaho lento». Vaho y caos aparecían tres veces cada una. Cuantitativamente así se han conservado en todas las ediciones posteriores, si bien desde la cuarta (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950) las tres menciones de caos, que se habían repartido en tres líneas, se agrupan en un solo verso. Nunca, mientras el poeta viva, podremos dar por definitiva una versión, pero al repetirse así en *Aire nuestro,* bien podemos admitir que ésta lo es. El hecho es que todas esas observaciones me habían hecho ver que mi vieja sospecha de ripio había sido un error. (Conviene decir que mi recordar a vuela pluma se ha interrumpido para comprobar la exactitud de mis recuerdos en ese punto, cotejando textos y ayudándome de la excelente edición del segundo *Cántico* hecha por José Manuel Blecua, Editorial Labor, Barcelona, 1970.)

En 1935 y en los primeros seis meses del 36, Unamuno y Antonio Machado fueron, entre los contemporáneos, mis poetas más admirados y releídos. Lo que buscaba en la poesía me lo daban plenamente ellos, y sólo muy ocasionalmente lo encontraba en los poetas del 27.

DESDE 1936

Más bien debería haber escrito «desde 1939»; tras esos dolorosos, trágicos años, esas lecturas, siempre mantenidas, alternaron con las de Juan Ramón Jiménez, otra vez, con las de León Felipe y con las de Salinas, Guillén, Alberti, Lorca y Cernuda. Todos tenían en común el prestigio de estar condenados a silencio oficial, lo cual los hacía próximos, es decir, se creaba al margen de la lectura una afinidad más amplia que propiciaba el acercamiento a la obra. Simplemente leerlos era un modo de definirse.

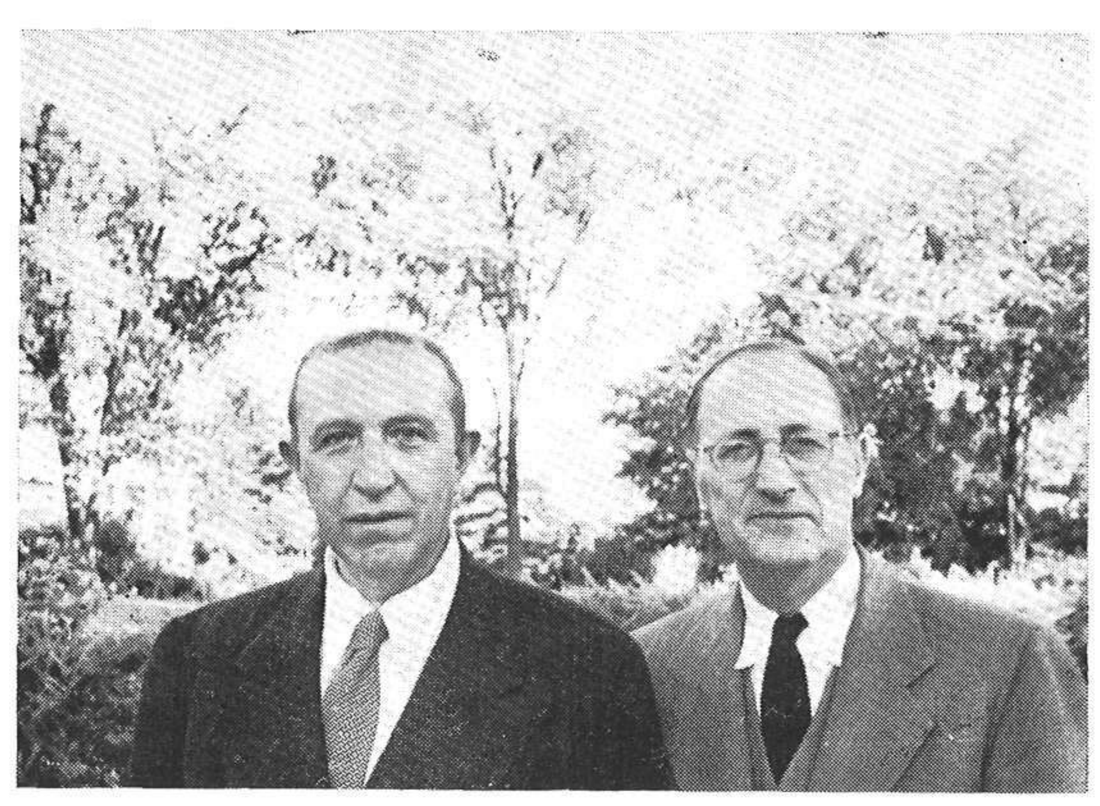
La segunda edición de *Cántico* era uno de mis libros más esti-

mados. La serenidad guilleniana, su gozosa contemplación del vivir, su alto exigido tono que tal vez habían sido obstáculos para mis anteriores aproximaciones, sobre todo en 1935 y 1936, se enriquecían ahora y se justificaban con la resuelta actitud del poeta frente al régimen.

Cuando en 1948 tuve ocasión de iniciar unas ediciones de libros de crítica literaria, pensé inmediatamente en uno sobre Guillén. Conocía el ensayo que estaba escribiendo Blecua y sabía que también Ricardo Gullón andaba en lo mismo. Ambos estudios podían formar conjuntamente un volumen y, efectivamente, el segundo de «Estudios Literarios» fue *La poesía de Jorge Guillén,* de Ricardo Gullón y José Manuel Blecua, publicado en Zaragoza a comienzos de 1949. Se juntaban en él los nombres de don Jorge, los de mis fraternales amigos y el mío. Creo que desde entonces los asocia el gran poeta por modo automático, suscitándole cualquiera de ellos el recuerdo de los otros dos.

Hoy la bibliografía crítica de la obra guilleniana es ya abundante, pero el primer libro que sobre *Cántico* se publicó en España fue ése. (Había salido en 1946 el de Joaquín Casalduero, publicado en Chile; la bibliografía de don Jorge no pudo comenzar con mejores auspicios que los afirmados por esos tres críticos suyos. En cuanto a «Estudios Literarios», salió un tercer volumen, *Vida y obras de Federico García Lorca,* de Angel del Río, en 1952. Otro sobre Salinas, que iba a hacer Manuel Alvar, quedó en sólo proyecto.)

Con esa edición comenzó una relación más directa que iba preparando el acercamiento personal, afirmada ya decisivamente la admiración por la obra. Mi ejemplar del segundo *Cántico* estaba ahora acompañado del tercero, el de 1945. La lectura era una experiencia cada vez más intensa. Era apasionante ver (y quiero ahora pedir prestadas a José Manuel Blecua las más adecuadas palabras) «cómo J. Guillén crea y recrea el poema de un modo delicado y tenaz, hasta llegar a esa forma definitiva en la que hasta el más simple guión es significante, buscando además la mayor exactitud en la expresión y la mayor claridad. Demuestra además algo muy revelador: cómo Guillén se instala, por decirlo así, en el motivo inicial del poema y vuelve a esa instalación al cabo del tiempo, reencontrando de nuevo sus sensaciones, emociones o situaciones con facilidad sorprendente, con una coherencia expresiva casi única en la historia de la poesía española.» (En la edición de Labor, ya citada.)



Junto a Pedro Salinas en Middlebury (Vermont, Estados Unidos). Verano de 1950

(Foto José Manuel Blecua)

Cambridge, Mass. 02138
15 Gray Gardens West
22-Diciembre-1972

Mi querido amigo: Le mando estas líneas de fin de año a su antigua dirección. Espero que le lleguen.

¿Qué es de su vida? Yo, por mi parte, envejezco escandalosamente. Voy a cumplir 80 años. Sin embargo— Espero publicar pronto un libro de versos. Recibirá usted el ejemplar a usted debido. Feliz año nuevo para usted y los suyos. Un abrazo de su Jorge Guillén

En el verano, Blecua fue a enseñar a Middlebury College, en el Estado de Vermont. Allí estaban don Pedro Salinas y Guillén, entre otros españoles ilustres. Ya en su primera carta, me enviaba José Manuel saludos cordiales de los dos. Apasionado entonces por la fotografía, que conserva ya sólo la caza de crepúsculos y contraluces, no hubo persona importante, chica hermosa o rincón del campus que escapara a su avidez fotográfica. Volvió a Zaragoza con centenares de ellas. Una de las que me regaló muestra a Salinas y Guillén, y según me dijo fue propuesta por don Jorge:

— Ahora, háganos una para Manolo Gil.

Pudo ocurrir así o pudo tratarse de una amable invención blecuana, en la seguridad de que iba a gustarme. A don Pedro lo conocía yo personalmente, había escrito sobre él, había estado algunas horas en su casa madrileña, me había dedicado sus libros. Pero ninguna relación había tenido con don Jorge, salvo esa indirecta de editor del libro sobre su poesía. Por tanto, la fotografía era una mayor proximidad: la persona empezaba a sumarse a la obra.

A comienzos de 1951 le envié dos libros; fue ese el motivo de su primera carta. Fechada en Nueva York el 19 de agosto, me hablaba muy amablemente de mis poemas y concluía así. «Le veré en Zaragoza este otoño. Charlaremos y nos conoceremos más y mejor. Muy cordialmente le saluda su amigo...»

Efectivamente, don Jorge hizo ese año una breve estancia en Zaragoza, hospedándose en casa de Blecua. Pasamos muchas horas juntos los tres. Al principio me impresionó su grave continente, que se descomponía en súbitos goces de exclamativa sorpresa, casi infantil, ante alguna de las pequeñas maravillas inesperadas que reafirmaban su creencia en la maravilla total de la vida; volvía luego a su sobrio estar, a su compostura.

Para nosotros era muy grato llevarlo a ver todo cuanto creíamos que iba a gustarle en la ciudad. Nuestra única limitación era arreglar las cosas de manera que a mitad de tarde pudiera él dormir un poco, sin dormirse, sin que tuviéramos siquiera que callarnos. Un butacón del Casino Principal, una silla de un café bastaban. En media hora estaba ya listo para más callejeos.

Recuerdo un anochecer, paseando por las viejas calles que hay entre la de San Vicente de Paúl y la Seo, posiblemente la parte más bella de Zaragoza. Pese al frío, andábamos despacio y nos parábamos

a cada pocos pasos, bien para mirar algo, bien para dar paso a la conversación. José Manuel le dijo que entre los muchos poemas que yo sabía de memoria había varios suyos, y con tal insistencia pidió que dijese alguno que no pude negarme. Había ido muy bien todo y me parecía que el poeta estaba contagiándose de la emoción del recitador. Con la décima «Estatua ecuestre» iba a concluir, y en ese remate fue donde mi memoria nos jugó una mala pasada al maestro y a mí: el verso final que yo dije fue «clara en la noche de estío», y Guillén casi dio un salto y me cogió del brazo, pidiéndome que repitiera la décima. Volví a equivocarme en ese último verso, exactamente con las mismas palabras. Tuvimos que ir a un pasaje menos oscuro y don Jorge copió con gran cuidado el verso. Nos dijo que estaba seguro de que «estío» era la palabra final en una de las otras versiones de la décima, anteriores a la publicada en *Cántico*, pero «noche» no aparecía en ninguna de ellas.

—Gil, usted es poeta y su memoria ha hecho una corrección que usted haría.

Estábamos sentados ya en un café; en el papel donde había copiado, en pie, apoyándose en una revista, el verso tal como yo lo había dicho, había escrito la versión legítima: «Clara en el cielo del frío.» No conseguía recordar las otras variantes y no parecía estar sintiéndose bien.

—Vamos a copiarla, don Jorge; no ese verso solo, sino la décima entera.

Escribí yo mismo, bien atento a que no se me fuera otra vez la memoria, porque habíamos cambiado de papel, rebuscándonos uno mejor entre los bolsillos de los tres. Copiada la décima, puse frente al último verso la errada variante.

—Mire usted, vea cuánto mejor es su verso. Noche produce una asonancia interior con bronce.

—Sí, pero fíjense ustedes que en esos tres últimos versos hay otras asonancias: cuanta — calma y tengo — cielo.

La verdad era que su décima estaba completamente lograda y mi fallo de memoria no había sido otra cosa que un fallo. Blecua trabajó bien para demostrarlo, pero ya me sería difícil rehacer toda la conversación. El incidente nos había sacado de la intemperie donde el cierzo hacía de las suyas, metiéndonos al abrigo de aquel pequeño café, donde estuvimos hasta la hora de la cena, sin volver a hablar de poesía. Había habido una demostración de la apasionada y auténtica preocupación que Guillén ponía en lo que tantas veces se había visto sólo como fría labor de exquisitez perfeccionista.

De aquel mi primer encuentro con Jorge Guillén tengo tres pruebas documentales: una fotografía publicada en un diario zaragozano en que aparecemos Blecua y yo sentados junto al maestro, «insigne poeta y profesor de la Universidad norteamericana de Wecesley», y dos dedicatorias en mis dos ejemplares de *Cántico* (en el de la edición de Cruz y Raya dice: «Para / el poeta ya amigo / Ildefonso Manuel / Gil. / Muy cordialmente, / Jorge Guillén / Zaragoza, 27-XI-1951»; en el de Litoral, México 1945, «A / Ildefonso Manuel Gil. / Encantado de encontrarme / con él — en su Zaragoza / y en casa / de nuestro Blecua. / Con la amistad de / Jorge Guillén / 27 de noviembre de 1951»).

Al acabar de firmarme éste, le vi buscar una página y hacerme en ella una corrección, añadir una coma, simplemente. Pocos años más tarde me di cuenta de que el poeta había dejado distinta puntuación en cada uno de los ejemplares dedicados. La estrofa es la novena de «Más allá» I, que en la edición de 1936, página 17, aparece así:

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo,
Voy salvando el presente:
Eternidad en vilo.

mientras en la de 1945, también página 17, el único signo de puntuación es el punto final; don Jorge había añadido coma detrás de presente, y es así como aparece en *Aire nuestro,* pero no había corregido la otra, y nunca me he acordado de preguntarle por qué.

La segunda vez que estuvimos juntos fue doce años más tarde y en muy distintas circunstancias: en Princeton, en casa de Claudio Guillén, entonces uno de los más jóvenes profesores de esa Universidad. Don Jorge estaba pasando unos días en casa de sus hijos, acompañado de su esposa, Irene, muy fina y discretísima dama con quien se había casado pocos meses antes, en Bogotá. Llevaba yo poco más de un año viviendo en los Estados Unidos, como profesor de Rutgers University. Desde New Brunswick fuimos a Princeton en el coche de Marina Romero, poetisa y profesora de Literatura Española en la división femenina de Rutgers; venía también mi compañero Alfredo Rodríguez, actualmente profesor de la Universidad de New Mexico en Alburquerque.

Era la tarde del día en que el presidente Kennedy había sido asesinado en Dallas. El reencuentro fue muy cordial, pero estábamos todos muy horrorizados y no menos asombrados de que no estuviesen pasando otras muchas gravísimas cosas. Pocos días después vol-

vimos Marina Romero, Pilar y yo. Estuvimos felices, hablando incansablemente de casi todo y de casi todos; parte de la conversación la grabó Marina, pero nunca logré tomar una copia, siendo más culpa de mi distracción que de la de ella.

Recuerdo que estuvimos hablando largamente de España, más de su política que de su literatura. Don Jorge trataba de debilitar mi pesimismo, y pienso que lo hacía más por bondad que por convicción, lo que racionalmente no resultaba muy positivo, pero sentimentalmente era consolador. Pilar, que estaba recibiendo de la nueva señora Guillén la misma grata impresión que yo había recibido, nombró a Irene Blecua y de ahí fuimos a parar, conducidos por el maestro, a recordar a José Manuel y a Ricardo. El calor de la amistad evocada y presente derretía anteriores tristezas. Don Jorge sonreía feliz; es como si en este momento estuviera oyendo su voz aguda, pero firme, alegre. Se resumen los recuerdos de aquella tarde en una plenitud vital, como si la realidad estuviese copiando de algunos poemas de *Cántico*. Es lo que pensé entonces y por eso las siguientes vacaciones navideñas releí ese gran libro. Mi admiración había alcanzado ya el nivel que a tan alta poesía se debe. Obviamente, entre nuestro lejano encuentro de Zaragoza y esos de Princeton estaba nada menos que la publicación de *Clamor*, libro que había sido una de mis primeras lecturas americanas, ávido de conocer lo que los exiliados españoles habían escrito y yo no había tenido ocasión de leer. Las dos primeras «entregas» de *Clamor* habían probado, sin la menor reserva, una decidida voluntad de trascender los límites de la poesía. La escritura de Guillén seguía siendo movida por la misma exigencia depuradora, pero sus temas estaban en la raíz del compromiso: no con un partido político, no con este o el otro programa de revolución social, sino con la libertad y la justicia, irrenunciables e inseparables en la aspirada dignidad humana..., vista desde lo entrañable de un ser español y expresada en palabras españolas. Y, como debe ser, con clara consciencia de la responsabilidad que todo poeta tiene en su manera de apropiarse personalmente el lenguaje común.

En el curso siguiente, primavera de 1964, tuve en Rutgers un seminario de poesía; el mismo día en que comencé a explicar la de Jorge Guillén —debió de ser en la segunda decena de marzo— al llegar a casa me encontré con una carta del poeta. Era nuestro primer contacto desde noviembre y se fechaba en Río Piedras, Puerto Rico, a 8 de marzo; me pedía colaboración para un homenaje a Piérre Darmangeat, y al contestarle afirmativamente le contaba la coincidencia de recibir esa carta suya, la primera en bastantes años, el día mismo en que había estado comentando en clase sus poemas. Desde el mis-

mo lugar me escribió de nuevo el 20 del mismo mes y me decía que esas coincidencias demuestran que la vida es maravillosa; muy amablemente añadía: «Usted es el poeta a quien ocurren esas cosas, porque se las merece.»

Sea como sea, no era esa la única coincidencia, porque al hilo de estos recuerdos me doy cuenta de que todas las veces que me he reunido con don Jorge cayeron en el mismo mes: noviembre. En el del 51, en Zaragoza; en el del 63, en Princeton, y exactamente el 25 de noviembre del 69, otra vez en Princeton.

En este encuentro, el último que hemos tenido, tuve menos oportunidad de hablar con él, pero así y todo está entre mis mejores recuerdos guillenianos. Su visita a la famosa Universidad no era esta vez por razones familiares —el profesor Claudio Guillén lo era en La Jolla, California—, sino para dar una lectura antológica de su poesía. Aquella misma tarde tenía yo de cuatro a seis mi clase de doctorado en Nueva York —hacía ya tiempo que había aceptado un puesto en la City University— y desde allí viajé directamente a Princeton, en autobús; sin cenar y con retraso llegué al lugar de la lectura. Don Jorge estaba ya leyendo. Seis años habían pasado desde nuestro anterior encuentro y el maestro estaba acercándose a sus setenta; la primera impresión movía melancólicamente a ese ajuste de cuentas, pero quedaba compensada antes de hacerse tristeza: leía en pie, sin que le temblara la voz ni las manos que sostenían el grueso volumen de *Aire nuestro* que utilizó para casi toda la lectura. Aunque traté de no hacer el menor ruido, levantó la mirada al tiempo que gradas abajo me dirigía hacia un asiento libre. Sin interrumpirse, me saludó con gesto de grata acogida.

Los poemas, en lectura a la vez sobria y subrayadora, gravitaban con su belleza sobre un público tan entregado a lo leído y al más leve cambio de tono de voz o de gesto, que el saludo de don Jorge echó sobre mí todas las miradas. Cierto avergonzamiento, una emocionada amistad y unas miajicas de orgullo debieron de ponerme colorado; al menos estaba sintiendo calor en la cara, incorporado ya al goce de escuchar al poeta sus propios versos, algunos de los cuales podía decir mentalmente, sílaba a sílaba ajustados al ritmo del lector.

Después de la lectura hubo una fiesta y aunque Guillén estaba asediado, porque todos deseaban hablar con él, oírle, recoger autógrafos, pudimos cruzar unas palabras. Como era de esperar, tras preguntarme por mi familia me preguntó por Gullón y por Blecua. Llevaba yo el ejemplar de *Aire nuestro* y le pedí que me lo firmara. También como era de esperar, dada su costumbre, la dedicatoria re-

coge las circunstancias de aquel tercer noviembre de nuestras cordiales proximidades; dice así: «A Ildefonso Manuel / Gil, / con la alegría de / verle —así, de pronto. / Con un abrazo de / su Jorge Guillén / Princeton, 25 nov. 1969.»

Sonriendo, me anunció que dentro del año próximo recibiría un nuevo libro suyo. Pensé que se esforzaba por sonreír de modo especial y acerté el cómo y el porqué: deseaba que su sonrisa tuviese picardía.

—¿Sabe usted, querido Gil, cómo se titulará?

Busqué un sustantivo cargado de significación, digno de hermanarse con cántico, clamor y homenaje. Pero ya no hacía falta buscar.

—¡Se llamará *Guirnalda civil!* Sí, sí, civil. ¿Le recuerda eso algo? ¡De Valladolid!

Claro que recordaba, y ahí estaba gran parte de la intención de picardía, sólo intención, porque la natural gravedad de Guillén podía siempre —al menos tal como yo recuerdo nuestras conversaciones— más que sus rasgos de humor o que sus cariñosas bromas. Más, también, que sus propósitos de sátira, las pocas veces que hablando o escribiendo los había tenido.

—Núñez de Arce, don Gaspar.

Reía ahora abiertamente, y como alguien lo llamaba para hacerle una presentación —quizá fuese Vicente Lloréns, quizá Edmond King, con algún estudiante graduado— me dijo, yéndose:

—¡Ya verá, ya verá!

Coincidiendo con la felicitación de Año Nuevo le envié un nuevo libro mío. Desde Cambridge me escribió el 6 de enero del recién comenzado 1970, dándome su opinión. Me decía también que estaban a punto de marchar a Puerto Rico. Allí, el 1 de marzo, tuvo un accidente grave. Lo supe por Lloréns. Cuando la alarma cesó, le escribí unas postales. Su nueva carta me llegó desde La Jolla, fechada en aquella ciudad universitaria californiana el 11 de mayo: «... aquí me entrego con aplicación a mi restablecimiento. Voy bien.» Sin embargo, estaba todavía bajo una terrible impresión. Muchos jóvenes, sobre todo universitarios, protestaban en todos los niveles contra la intervención americana en Vietnam. Había habido ya algunos casos de suicidios condenatorios y a uno de ellos debía de referirse al escribirme: «Ayer *se ha quemado* un estudiante. ¡Atroz!»

El 25 de diciembre, desde Cambridge, me volvió a escribir; la carta comenzaba así: «Mi querido —e inolvidable— amigo y compa-

triota: Y aquella patria, la pobre, ¿cómo estará ahora? Termina mal el año.» Tras referirse a unos poemas míos («Nuevos poemas a Goya», publicados en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS)*, decía: «En cuanto a lo último de este servidor, lo tendrá usted, naturalmente. Empieza a distribuirse en estas semanas», refiriéndose a *Guirnalda civil*. La cojera, resultado del accidente de la primavera anterior, iba desapareciendo: «Yo voy mejor; voy acercándome a mi andadura normal.» Mencionaba con cariño a Blecua, preguntándome si había recibido «su edición —preciosa— del segundo *Cántico»*, y al decirme que en Cambridge había recibido *En el texto de Garcilaso* de Alberto Blecua y estaba leyéndolo, exclamaba con alegría: «Muy bueno, muy sólido. De tal palo... ¡Hermoso linaje!» Nos deseaba a mi familia y a mí que en el nuevo años fuésemos «todo lo felices que las circunstancias lo permitan», me enviaba un abrazo y firmaba. Pero algo le faltaba en esa carta y puso unas líneas bajo la firma para recordar a «nuestro» Ricardo Gullón.

Todo el año 1971 pasó sin que tuviéramos relación directa; yo estaba esperando su anunciado libro, que nunca llegó. Impaciente, pero no queriendo importunar a don Jorge, lo leí en el ejemplar de Vicente Lloréns. Leyéndolo recordé aquella impresión mía de su sonrisa intentadamente pícara. Guillén había sacrificado a un digno compromiso, a una actitud ética, todo cuanto él podía sacrificar en su poesía. Algo de esto había ya en *Clamor*, posiblemente más en los «Tréboles» que en los poemas de extensión normal. En mi ejemplar de *Aire nuestro* había puesto yo una ficha tomada de su gran libro *Lenguaje y poesía*, tantas veces manejado en mis clases y no sólo para explicar las «poéticas» que él estudia, sino la suya propia. Con más razón decidí ponerla en el de *Guirnalda civil*, cuando lo tuviera. De allí la he tomado ahora, pero no de la edición de Ferguson, publicada en Cambridge en 1970, sino de otra más valiosa, decididamente rara: veinte ejemplares impresos en España, sin otra referencia que el año —1971— en la portada y este colofón: «De esta primera edición española de *Guirnalda civil*, de Jorge Guillén, se han tirado 20 ejemplares, numerados y firmados por el autor.» Pocas veces, si alguna, he recibido un regalo tan generoso.

La ficha (procede de la página 46 de la edición de Revista de Occidente, 1961) dice así, a propósito de Góngora: «El poeta es siempre el mismo en alma y gusto. Pero unas veces se abandona a su demonio burlón y cultiva el poema satírico, el poemilla festivo; otras veces se entrega a su musa y compone versos consagrados a la belleza.» Venía, y viene, muy a cuento. Pero el abandono en Guillén no era a ningún demonio burlón: la gravedad, es decir, seriedad y

circunspección, de su carácter y la gravedad de su compromiso no lo llevaron a abandonos, incompatibles con su modo de entender la poesía, sino a sacrificios. Y de cómo la suya puede resistirlos y aun superarlos es buena prueba el poema final de *Guirnalda civil.*

El 15 de marzo de 1972, la Hispanic Society neoyorquina celebró en su fabuloso «Sorolla Room» un homenaje a Jorge Guillén. En vez de anunciarse como tal, en las invitaciones se anunciaba como «... premiere of the Society's new film in Spanish by John Ballantine and Miguel Marichal, Jorge Guillén: *Fe de vida*». El ser uno de los realizadores —el después malogrado joven Miguel Marichal Salinas— nieto de don Pedro movía a evocar una vez más, juntos, a los dos grandes poetas y su amistad íntima y respetuosa.

Las escenas del film eran, en su mayor parte, de la vida cotidiana de los Guillén en Cambridge; muy bien logradas, subrayaban valores humanos del poeta, aquellos que cuarenta años antes habían pasado tan injustamente inadvertidos por mucha gente en su poesía. Me reconocía entre los culpables, y al mismo tiempo, en el recordar, sentía justificada mi actitud, aunque ya no la consideraba justa. Es difícil comprender la serenidad cuando se están viviendo situaciones históricas que sólo podrían definirse referidas a un sustantivo al que Guillén había conferido valor poético de máxima negación: caos. Es muy difícil renunciar a la pasión cuando se ha hecho de ella, paradójicamente, razón de vida. Ese día 15 de marzo del 72 me sentía todavía más justificado, sabiendo que en mí había sido la reserva tan auténtica, si bien menor, como lo era desde hacía años la admiración.

Cercano el fin del año, 22 de diciembre y desde Cambridge, me escribió don Jorge: «Mi querido amigo: Le mando estas líneas de fin de año a su *antigua* dirección. Espero que le lleguen. ¿Qué es de su vida? Yo, por mi parte, envejezco escandalosamente. Voy a cumplir ochenta años. *Sin embargo.* Espero publicar pronto un libro de versos. Recibirá usted el ejemplar a usted debido. Feliz año nuevo para usted y los suyos. Un abrazo de su Jorge Guillén.»

Apenas leída esa carta comencé a escribir un poema. Más de una vez había pensado que las direcciones a las que yo había enviado cartas o libros para el poeta tenían muy sugestivos nombres, como si él tuviera imán para bellas palabras hasta en eso. Gray Gardens: Jardines Grises se correspondía bien con Cambridge, en la Nueva Inglaterra, lo mismo que Bellavista era un buen nombre frente a la majestuosidad del océano en la dorada California. Muy bien podía suceder, pero no era cosa de molestar a nadie por averiguarlo, que Gray fuese el apellido de alguien a quien se honró nombrando con

él una calle; en ese caso, yo pensaría que el apellido era el de Thomas Gray, poeta... y casi venía a ser lo mismo. Tampoco me preocupaba si desde la Bellevue Avenida de La Jolla se ve o no se ve el Océano Pacífico. Me bastaban los nombres, tal como eran en sí mismos. Mi poema arrancaba de los de Cambridge; incorporado en intención a una posible reedición de *De persona a persona*, ha permanecido inédito hasta este momento.

Desde grises jardines me ha llegado una carta
escrita por la pluma que sublimó los goces
de estar sobre la tierra sorprendida del alba
hacia un cenit exacto de inacabables soles,

sol de brisa y de rosa, sol de mejillas suaves,
sol del verso perfecto, sol de la mano amiga,
el corazón del hombre sol oculto que se abre
derramando esplendores y amor sobre la vida.

Ser uno mismo y ser estando aquí y ahora,
dentro de la absoluta sazón de la evidencia,
claridad de corriente, círculo de rosas,
definitivamente salvado en el poema.

He leído esa carta con pausas, asomados
los ojos a la luz de un treinta de diciembre,
tierna luz que a la orilla de los ochenta años
ha mirado al poeta setenta y nueve veces.

Contesté la carta sin decir nada del poema y anunciando el próximo envío de un libro mío; era *Luz sonreída, Goya, amarga luz*, y en vez de dedicárselo copié en él los versos que saludaban sus muy próximos ochenta años. No tuve noticias en varios meses; las primeras llegaron en carta fechada en Niza el 29 de abril de 1973. Es una hermosa carta, de la que sólo transcribo el final: «Y no falta, para este lector, lo inesperado: el poema inicial, tan conseguido. Se lo agradezco de corazón. Nos vamos a Florencia. Escríbame a Cambridge. Un gran abrazo.»

A finales de año don Jorge tuvo que ser operado de cataratas y estuvo sin leer ni escribir varias semanas. Una carta suya, dictada a su esposa el 3 de enero de 1974, agradecía mis llamadas telefónicas, felicitaba el Año Nuevo y me anunciaba un libro: «Está ya impreso en Buenos Aires mis *Y otros poemas*. Yo todavía no lo tengo. Lo recibirá usted enviado directamente por el editor.» (Tampoco le quise decir, ni le he dicho, que jamás me llegó ese libro: no todas las coincidencias habían de ser buenas.) De su puño y letra era ya una

carta fechada el 6 de febrero en Cambridge, en la que me enviaba un recorte de *El Norte de Castilla* sobre una publicación mía. Pasaba luego a su acostumbrada asociación: «Pienso en usted y pienso en el único santo que usted y yo hemos conocido en nuestra movida existencia: San José Manuel de Zaragoza. Otro hombre de gran calidad: Ricardo Gullón. ¡Qué buenos amigos comunes tenemos, gracias a Dios!» Otras cartas opinando sobre libros míos fueron viniendo —28 de abril del mismo 1974 y 9 de enero de 1976—, siempre con la misma generosidad. En lo mejor de la primavera de ese último año le fue concedido un importante premio literario (The Hudson Review's 1976 Bennett Award, 12.500 dólares), y al ver la noticia en la prensa lo llamé para felicitarlo. Su voz sonaba alegre y cordial; se sentía feliz, pero en la conversación telefónica los dos hubiéramos querido hablar abiertamente de algo que sólo reticentemente aludimos: el premio Bennett venía, como otros reconocimientos anteriores, del extranjero, no de España, de donde él cada vez más lo estaba deseando, aunque no lo confesase. El poeta había podido ser presentado como «a native of Spain who has lived in voluntary exile aboard since 1938» *(The New York Times,* 5 de mayo de 1976). ¿Exilio voluntario? En el significado estricto que el sustantivo ha acabado por adquirir, semejante adjetivación es inadecuada, son voces que se excluyen. Porque quien libremente se va al extranjero no es un exiliado, sino simplemente alguien que se ha cambiado de casa, que se ha trasplantado sin dejarse las raíces en la otra tierra, en la única que el exiliado siente como suya. Decidir irse a otro país por exigencias éticas, por incompatibilidades políticas, económicas o religiosas es un tipo de voluntariedad muy especial. Guillén hubiera preferido seguir viviendo en España, enseñar a universitarios españoles, escribir su poesía entre las mismas gentes para quienes en definitiva escribe un poeta español.

Pocos días después, el 14 del mismo mes, me escribió de nuevo; en esa carta medía su tiempo contraponiendo su ritmo al de nuestro país: «Lo de España... ¡Qué despacio va todo! Pero no estos días de la vejez. ¡Qué sensación de velocidad!»

Estuvimos sin comunicación hasta el 16 de octubre, día en que me escribió para agradecerme el artículo que sobre él había publicado en *El País* el día 7 de ese mes: «¡Cuánto me gustaría que tuviese usted razón! Y no me refiero a los elogios, sino a la estima moral. Yo lo he sentido como propósito y criterio. Me complacería que *eso* fuera visiblemente objetivo.»

La última carta que he recibido de don Jorge, fechada el 27 de diciembre de 1976, se refiere a *Elegía total,* libro mío aparecido poco

antes. Fuera de ese tema, hay en esa larga carta pocas líneas, pero muy significativas. Tras desearnos un feliz 1977 —«Que lo sea: ninguna empresa más difícil ni más interesante»— anunciaba su próxima salida hacia España. Allí, rodeado al fin de los honores que merece, habrá celebrado su ochenta y cuatro aniversario.

ILDEFONSO MANUEL GIL

Brooklyn College and Graduate Center
of the City University of New York
USA

JORGE GUILLEN: LA HISTORIA Y LA CIRCULARIDAD DE LA OBRA

Se ha reprochado a los poetas de la llamada «generación del 27» su aislamiento y su independencia de los condicionamientos históricos y sociales del momento en que vivieron. Su gran valor se cifraría en la creación de un lenguaje más rico que recoge las conquistas de la tradición literaria española. A este respecto la crítica ha señalado la influencia de San Juan de la Cruz, Góngora y Bécquer junto a la incorporación de los hallazgos de la producción poética moderna y en particular la presencia de Mallarmé, Valéry, y la vanguardia española.

Oponiéndose a este tipo de reproche, José Vila Selma, en un reciente trabajo postula la conciencia histórica de Jorge Guillén basada en la presencia en su obra de una reflexión sobre el acontecer histórico, predominantemente a partir de 1936 (1). Jorge Guillén mismo en unos conocidos versos de la edición de *Cántico* de 1928 revela su forzada y tardía atención a la historia:

¡Bodas
Tardías con la historia
Que desamé a diario!

Si bien la perspectiva crítica de José Vila Selma es acertada, el problema que plantea esta apertura de la obra a los acontecimientos históricos sólo puede resolverse desde el establecimiento de una estructura global que explique la contradicción de la obra como una aspiración hacia algo cerrado, autosuficiente, estático en el momento contemplativo, y producto a la vez de su momento histórico. Sólo así el discurso poético puede aspirar a permanecer como testigo de su tiempo. La visión de *Cántico* ciertamente corresponde a una contemplación inmóvil e idealista del instante que tiene como base la negación del tiempo destructor:

---

(1) «La conciencia histórica de Jorge Guillén», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 271 (enero 1973), pp. 116-122.

No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta... (2).

De ahí la ausencia casi absoluta en *Cántico* de acontecimientos problemáticos o de eventos históricos y la reducción del mundo a la cotidianidad, al ritual de los objetos y gestos de la vida diaria que quedan exaltados en la «fe de vida» y constituyen la arquitectura de una obra cerrada. De ahí la gran abundancia de sustantivos y el uso de la metáfora predominante: círculo, esfera. La obra sería la aspiración del poeta y cuanto más perfecta, más posibilidad de sobrevivir tendría:

¿El hombre es ya su nombre? Que la obra
—Ella— se ahínque y dure todavía
Creciendo entre virajes de zozobra.

Sin embargo, ya en *Cántico* aparece una inquietud que si bien no se puede calificar de preocupación por la historia si será la condición de posibilidad de la apertura posterior de la obra a la historia como se verá en *Clamor* y más recientemente en *Otros poemas*. Esta inquietud se centra en las relaciones precarias del hombre que en definitiva es un ser histórico y en la relación problemática de la obra con respecto a su tiempo. En esta conexión el autor nos presenta dos imágenes dominantes: el círculo y el centro, o formas afines como esfera, protagonista, yo, etc.

En la dinámica de transformación de la obra guilleniana juega un papel fundamental la dialéctica del círculo y del centro, términos metafóricos espaciales que aluden al proceso de concienciallzación del protagonista. El autor utiliza estas imágenes para determinar las relaciones entre el contemplador y el universo en el cual se sitúa. Ambas representaciones aparecen frecuentemente en la producción poética de Jorge Guillén con referencia al yo protagonista y al mundo de los objetos físicos. Pero el círculo se refiere además al espacio imaginativo donde las cosas aparecen integradas en el orden del poema. A través de éste, se percibe intensamente el universo porque, como dice el poeta: *Nada ve tu vista / Sin Imaginación. Con ella empieza / Ya a ser la forma...* Por eso es necesario definir el espacio imaginativo en el cual tiene lugar la relación entre poeta y universo. La teoría del espacio imaginativo ha sido desarrollada por la fenomenología y

(2) Nos basamos en *Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje* (Milán, All'Insegna de Pesce d'Oro, 1968).

en especial por Merleau-Ponty y más recientemente por Maurice Blanchot. Es abundante la evidencia de una concepción espacial del mundo en *Aire nuestro.* El énfasis de la obra guilleniana cae menos en la descripción realista de las cosas simplemente nombradas, que en su relación espacial mutua y en su vinculación a la persona contempladora. El espacio de *Aire nuestro* asume una serie de formas, desde las más externas hasta aquellas que intervienen en operaciones mentales. Se hace así referencia a una extensión física, ya sea natural (el jardín, el mar) o producto de la civilización (la habitación, la ciudad), donde el aire se asocia al espacio por ser un elemento que rodea a objetos y protagonista y por ser un principio vital (el aire que se respira) y refractario de la luz (otra de las imágenes dominantes en *Aire nuestro).* Pero las operaciones sicológicas también se describen en términos de metáforas espaciales. Así el protagonista observa lo externo desde el recinto reducido de una habitación. Su situación aislada, sus meditaciones, se describen a menudo en términos espaciales («desde esta orilla»). Balcones y ventanas comunican al contemplador con la extensión ilimitada donde también se encuentran formas y signos (estrellas, constelaciones).

Sin embargo, el aspecto más significativo de *Aire nuestro* es la espacialización de la palabra en la estructura del poema, no sólo por la intensa conciencia lingüística de Guillén, sino también por la constante tematización del hallazgo verbal dentro del mismo poema, como podemos observar en «Candelabro»:

Pronuncio: «candelabro»,
Y se esboza, se afirma hacia su estable
Pesadumbre. Columbro: candelabro.

Pero además, el autor usa una serie de representaciones del proceso creador: fábula, sueño, obras literarias del pasado, mito y la reiteración del símbolo de la esfera. Esta búsqueda del espacio verbal hace necesario someter a análisis el contexto en que se produce la sensibilización a una zona semántica, mecanismo del cual Guillén tiene clara conciencia: no hay vocablo poético sino palabra situada en el poema, insiste el autor. Dentro de este contexto, el término poema aparece repetidamente en sus composiciones en la meditación sobre la correspondencia entre realidad y texto, lo cual suscita la cuestión de hasta qué extremo es factible integrar una poética, un metalenguaje, dentro del espacio imaginativo del poema. Por eso Guillén, al concebir la composición literaria como lugar en que pensamiento, sentimiento, sensaciones, ritmo e imágenes encuentran el terreno mediador del

poema, incorpora expresiones referidas a objetos del mundo físico y lenguaje sobre el lenguaje.

Así se explica la articulación de los niveles mentales y sensibles que constituyen dos perspectivas fundamentales de la obra. La riqueza de *Aire nuestro* deriva de la conjugación de este doble plano en una experiencia total. Todos los sentidos intervienen en la captación del objeto. Si el sentido visual prepondera en este mundo dominado por la luz, las referencias auditivas y táctiles abundan. A su percepción sensorial superpone el poeta las representaciones mentales cuya función es captar las cosas en su esencialidad. Pero además, crea estructuras anteriores al conocimiento sensible (lo perfecto, el círculo, el plano, o una idea) dentro de las cuales la misma percepción se hace posible. Esta se apoya en un proceso, de origen síquico, eliminatorio de lo accidental, reductor de toda interferencia dramática o anecdótica y de negativización que sirve de fondo a la plenitud expresiva.

La presencia en *Aire nuestro,* sobre todo a partir de *Clamor,* de elementos históricos y cronológicos requiere el examen de la concepción temporal guilleniana, aspecto que ha figurado en el centro de atención de una gran parte de estudios críticos. Si el mundo de *Cántico* aparece ajeno a toda intervención circunstancial o anecdótica, si su modo de ser es predominantemente espacial en su planteamiento y general en su alcance, ¿cómo explicar las referencias a acontecimientos cercanos al poeta: la Guerra Civil, las condiciones sociales, los sucesos políticos? Algunos estudios de la obra guilleniana han propuesto la tesis de una interrupción de la continuidad entre sus tres libros diversos, *Cántico, Clamor* y *Homenaje,* y entre las cuatro ediciones de *Cántico.* Creemos que el mundo de *Aire nuestro,* sin embargo, ha de comprenderse como un todo unitario en profunda transformación, según puede deducirse de su lectura que confirman las manifestaciones del autor en este sentido. El movimiento de la producción de Guillén se dirige a la intensificación de los materiales que han permanecido constantes desde la primera edición, aunque enriquecidos temática y formalmente en ediciones sucesivas, más que a la *evolución* de una concepción del mundo. El tiempo es otra dimensión que favorece el proceso de concentración de sentido en la obra; por eso, el instante sigue siendo la noción favorita de Guillén. Extensión y concentración son las dos direcciones de su mundo. Esta característica se manifiesta en la amplitud de su léxico y en la tendencia a la substantivación, en la combinación de construcciones sintácticas simples («hay mucha luz») junto al encadenamiento de cláusulas subordinadas o en construcción paralela (por ejemplo, «Sierpe» y «Primavera delgada»).

El tiempo en *Aire nuestro* se refiere a las circunstancias caóticas que forman parte de la historia y por consiguiente se presenta con un carácter destructor al cual el poema sobrevive. En estos sentidos el tiempo posee una connotación negativa. En contraste, la conciencia que se produce en un momento de perfección estática («Las doce en el reloj») representa un principio de orden. Sin embargo, el tiempo se convierte en un principio de orden al quedar el acontecimiento integrado en la obra. De ahí la importancia concedida a fábula y mito en *Aire nuestro:*

Aquellos días, hoy tan cristalinos,
Presentan ya una fábula
Donde todo se ajusta y justifica.

La perspectiva fundamental de *Aire nuestro* es el presente: «quien entrega más tiempo intenso. ¡Ahora!». Es en este momento de concentración donde se percibe retrospectivamente el pasado desprovisto de nostalgia puesto que se ha convertido en el material que proporciona densidad al instante. De este modo la mirada al futuro surge de la plenitud del momento más que de una insatisfacción en la experiencia vivida. A través de la palabra organizada en poema, el tiempo sufre un proceso de mitificación al entrar a formar parte del sistema de la obra.

Todo ello hace de *Aire nuestro* un sistema cerrado, o círculo, según la imagen guilleniana. Sin embargo, se trata de una perfección abierta a su propio devenir que naturalmente se encuentra en relación con el devenir histórico desde el cual el lector asume la obra. Así, la producción de Guillén se abre a otras dimensiones. En el tema de amor, por ejemplo, el poeta transciende su propio aislamiento. El poema se abre también a una irradiación significativa, no directamente controlada por la expresión: el silencio y el símbolo. Este, en contraste con el signo, acumula aspectos (sensuales, emotivos, conceptuales) difícilmente revelados en un discurso denotativo y que tienen que ver con la experiencia temporal del lector. La producción poética se abre de este modo al lector que la incorpora a su contexto personal y continúa su sentido: «El verso vive en ti, / Lector, y tú lo asumes», pues el hombre que despierta a la luz del alba en varias de las composiciones de *Aire nuestro,* dice Guillén, *no es el autor con su apellido. / Tú eres, es tu acción más cierta.* Finalmente, el libro se ofrece a la contemplación reflexiva del autor como expresión de una ausencia: *Ese mundo, que en mí se va perdiendo, / Frente a mí sigue intacto / Con su frescor de fábula.*

Estas consideraciones sugieren la noción de una conciencia perceptora que asume el universo de los objetos, pues si el mundo guilleniano toma la forma simbólica de la esfera o del círculo donde los objetos más cotidianos y dispares encuentran vínculos comunes, la esfera sólo puede ser pensada desde un centro:

Y un día,
Un día de sosiego sin presagios
En círculo de tarde soleada,
Un día...

Estallando de pronto
Se impuso,
Abrupta crisis no deslumbradora,
Una luz convertida en pensamiento.

El centro que se busca a sí mismo es la transcripción en el plano de la obra de una conciencia que asume en *Aire nuestro* diferentes formas: el protagonista que contempla el mundo, su propia situación, medita sobre su acto contemplativo, el devenir histórico, o el proceso verbal del poema; el autor que contempla su obra terminada y el lector que prolonga su sentido. La manera de organizar el lenguaje en la composición artística refleja la estructura del proceso mental. El centro, la conciencia, se revela precisamente en la búsqueda de la expresión y se halla sometido a estados de crisis manifestados particularmente en momentos reflexivos del protagonista de *Aire nuestro* cuando en la intimidad de su habitación, durante las horas nocturnas, los perfiles de los objetos se borran. Es entonces cuando la palabra desempeña un papel fundamental en la constitución del centro: *Y a oscuras y desde dentro / De mí mismo alumbro un centro: / Con mi palabra me guío.* De ahí la importancia que Guillén atribuye a la organización del material lingüístico en el poema.

Si cada lengua es un prisma que se manifiesta en una manera de acotar la realidad, cada obra es un punto de vista sobre el mundo. La producción de Guillén ilustra los esfuerzos del poeta por plasmar las relaciones entre los objetos y los acontecimientos que encuentran sus vínculos en la concepción de una obra cerrada. Por ello, el círculo, metáfora central de *Aire nuestro,* es una imagen de situación que determina la dialéctica entre exterioridad y centro. En este sentido la obra parece responder al ideal de perfección de un mundo inmutable en su ser. Guillén no estaría así lejos de la concepción unitaria e inamovible del ser de Parménides. Aunque la inclusión de la dimensión tem-

poral ha aportado una mayor riqueza de sentido a la obra de Guillén, la misma concepción armónica del espacio permanece. La obra se define así más por acumulación que por solución de continuidad. Sin embargo, es uno de los méritos de *Aire nuestro* el presentarnos sus contradicciones internas abiertas a la comprensión que el lector tiene de la existencia y de la historia. No faltan las referencias a los acontecimientos históricos, que desvirtúan la concepción geométrica fuera del tiempo, tampoco los eventos biográficos. La conciencia histórica se presenta de varios modos: en primer lugar, en la incorporación a la temática de la obra de una reflexión sobre los acontecimientos históricos que le ha tocado vivir al poeta. En un segundo nivel se crea una estructura significativa al formalizar o ritualizar el lenguaje, resultado de una conciencia colectiva. La afirmación simultánea —no en sucesión— del orden y del caos, que corresponde a una conciencia de crisis prefigurada por Baudelaire y Mallarmé entre otros, transpone la visión del mundo predominante de la burguesía en los siglos XIX y XX. En un tercer nivel al situar a la obra frente al sistema connotativo del lector, ésta por medio de la creación lingüística se localiza históricamente, activando el proceso de conciencialización del lector. La variedad temática y formal hace difícil la reducción de *Aire nuestro* a una unidad simplificada. Pero la oposición más significativa se manifiesta en la polaridad entre el horizonte físico y mental, por una parte, y entre lenguaje organizado en la obra y la conciencia, por otra. Las acusaciones que se han hecho a Guillén de intelectual puro son infundadas, pues ¿en qué obra se encuentra mayor riqueza de sensaciones y de referencia a la realidad de cada día? Por otra parte, aquellos críticos que sólo han visto en Guillén un poeta de la realidad empírica (imitación), no consideran la función de la conciencia dirigida intencionalmente a las cosas y a sí misma (reflexión) que impone una estructura de orden a los objetos, estructura que supone, claro está, una serie de respuestas a los problemas que plantea el vivir diario.

El núcleo problemático de *Aire nuestro* gira en torno a la relación entre forma y conciencia. A este respecto, la teoría literaria moderna se ha hecho las siguientes reflexiones: ¿Es posible llegar a través de la forma a la conciencia del poeta como miembro de una comunidad lingüística, cultural e histórica? ¿Cuál es la necesidad de una indagación en este sentido? ¿No se trata en definitiva de un diálogo entre texto y lector a través del protagonista? La obra se ubica tanto frente al autor cuanto al lector con un carácter de «otredad», como había escrito ya Wallace Stevens. Guillén nos muestra que una obra, si bien se origina en la experiencia, una vez escrita, problematiza a la realidad al hallar una estructura de sentido. Si el lector percibe el mundo a

través de la forma, las reverberaciones del poema transcienden el formalismo. *Aire nuestro* ofrece la visión de un universo en equilibrio donde el bien se complementa con el mal, las fuerzas del orden con el caos y el azar y la historia con el instante inmutable de un momento perfecto en la vida de un contemplador. Sin embargo, al abrirse la obra a la dinamicidad de su lectura, no puede quedar en una mera constatación de la realidad empírica. Por ello, la obra plantea las interrogantes: ¿Cómo dar dimensión concreta a lo ilimitado, a lo absoluto? ¿Cómo conjugar lo abstracto y lo concreto? ¿Cómo puede testimoniarse sobre la historia y al mismo tiempo aspirar a situarse fuera del trascurso del tiempo? ¿Cómo compaginar la necesidad de unidad que el autor ha impuesto como ideal para su creación poética, con la presencia de una colección de poemas escritos desde circunstancias diferentes? Guillén no resuelve las cuestiones; sin embargo, su planteamiento forma parte del sentido de la obra.

La descripción de la producción guilleniana entraña una discusión a nivel de código lingüístico (palabra, sintaxis, ritmo) y al del código simbólico (círculo, apertura). La producción guilleniana ofrece la ventaja, desde el punto de vista crítico, de plantear en sí misma la cuestión del lenguaje. Son numerosas las referencias que se hacen al proceso creador y a la función de la lengua en la estructuración del poema. Es en estas referencias donde se plantea de manera abierta la cuestión de una conciencia autorial. Ahora bien, Guillén ha descartado repetidas veces la noción de un yo confesional en el texto. Entre poeta y obra existe una mediación estética. Ello no supone concebir a la obra como producto de una persona imaginaria (entre autor y obra puede concebirse un vínculo existencial), sino el reconocimiento de que es en el espacio textual donde objeto y contemplador, biografía y ficción se encuentran. Por eso, la última realidad en Guillén es la lengua, lo cual le aproxima a la famosa fórmula de Heidegger, para quien el lenguaje es habitación del ser. El poema crea un espacio que se percibe desde el nivel más concreto de su distribución en la página y su organización sintáctica y fónica hasta el nivel de las referencias semánticas que cobran sentido en el contexto del poema y conjunto de la obra. Este espacio, simbolizado en el círculo, al quedar penetrado por la conciencia del contemplador, se modifica y se abre al devenir temporal, ya que ésta sólo puede ser comprendida en el tiempo.

La lengua participa del mundo de los objetos (la palabra se refiere al objeto) y del orden mental (al organizarse los vocablos en un discurso asumido por un sujeto). Por ello la lengua constituye el espacio ideal en que objetos y sujetos se encuentran. Sin embargo, el sujeto en el poema, a diferencia de la situación lingüística oral, ha de crear

su propio contexto donde puedan colocarse las palabras y organizarse sus significaciones. Este contexto es, en primer lugar, el poema, y luego, la ordenación de los poemas en la obra. Solamente en este sentido puede hablarse de unidad formal en una producción que incluye materiales de diverso origen, unidad que transcribe en la organización de sus campos semánticos la coherencia de una visión del mundo en que lo temporal y la aspiración a la permanencia coexisten simultáneamente. Por otra parte, el lenguaje, creación social, se abre al lector que asume la obra. El vaivén entre lo concreto y lo abstracto, lo físico y lo mental, desplegado en *Aire nuestro,* hace de éste una perfección abierta manifestada en la tensión hacia nuevas zonas de conciencia en las sucesivas ediciones. Estas zonas de conciencia son producidas en su raíz por un cambio en el contexto histórico al cual el poeta se sensibiliza, y se manifiestan en nuevas disposiciones de los signos lingüísticos y en una sensibilización del protagonista-centro hacia nuevas formas de la realidad. Así la historia entra en la obra como preocupación y como problema, no sólo como temática. La obra guilleniana está movida por la búsqueda de un sujeto o centro, en crisis siempre, al borde de ser sobrepasado, y por la problematización de éste. De ahí que el lenguaje, instrumento de comunicación social, sea el lugar de la reflexión sobre la estructura de la realidad, cuya naturaleza es esencialmente histórica.

Guillén participa así de las corrientes culturales modernas. En distintas épocas las tensiones culturales producidas se han traducido en tensiones lingüísticas. El Renacimiento, por ejemplo, produce una ampliación del léxico y mayor complejidad sintáctica que permite un nuevo discurso en consonancia con las necesidades de la clase social ascendente que asume el poder económico: la burguesía comerciante. Estas tensiones culturales se manifiestan en el instrumento lingüístico más sensitivo: el lenguaje poético. Quizás una de las características de nuestra época es la proliferación de la crítica y de la autocrítica (sicoanálisis, reflexión sobre la civilización, crítica sociológica, etc.) que ha venido a suceder a la época de la fe ingenua, no problemática, o si se quiere, no dialéctica, en el progreso. En la literatura se manifiesta en la reflexión incluida en la misma obra literaria. Esta tensión se revela asimismo en la creación poética: conciencia y autoconciencia han ocasionado una tensión del lenguaje en una nueva dirección, desmitificación, manifestada en el impulso hacia una ciencia del lenguaje y en la creación de nuevos mitos en la poesía. *Aire nuestro* sería de este modo una clave para comprender el clima cultural de su época. La preocupación guilleniana de «estar a la altura de las circunstancias» y, a la vez, de prevalecer sobre ellas ha sido una aspiración constante

del discurso poético desde su origen. Lo nuevo es su coexistencia problemática en el texto, o más bien, en la consideración de éste como problema de la historia; de ahí la gran riqueza y actualidad de la obra de Jorge Guillén.

JOSE MANUEL POLO DE BERNABE

Hispanic and Italian Studies
State University of New York
1400 Washington Avenue
ALBANY, New York 12222 USA

JORGE GUILLEN: SIMETRIA Y SISTEMA

Reúno aquí —como testimonio de homenaje al autor de *Cántico*— una serie de notas que, agrupadas en torno a dos rasgos distintivos de la poesía guilleniana, tal vez puedan servir para reconstruir algunos de los elementos sustentantes de una *OBRA*, que —huelga decirlo— se nos presenta hoy como ejemplo máximo de una de las formas más válidas en que la materia poética puede objetivarse.

Como *Ausgangspunkt*, como punto de partida, formularé el siguiente presupuesto que, espero, se convierta al final de este estudio en un sencillo axioma. El presupuesto es: la *OBRA* de Guillén constituye un *Sistema* (1). Es decir, una estructura cerrada (2), compacta, completa, circular, en la que, hasta los componentes morfológicos reproducen, de modo igualmente sistemático, esa unidad total de la que forman parte (3). En este sentido, puede afirmarse que dicha *OBRA* representa y es una auténtica *unidad de significación*. Y que, precisamente por el hecho de serlo, habrá de ser una unidad dinámica (4), sin dejar, por ello, de ser necesariamente idéntica. Esto, creo, es lo que quiere decir Emilio Alarcos Llorach (5), cuando escribe que «El lector joven que se enfrenta hoy con el bloque guilleniano no tiene más remedio que considerarlo unitariamente (...)».

---

(1) Cfr., sobre este aspecto, Giorgio Chiarini: «La crítica literaria de Jorge Guillén», *Paragone*, 172 (1964), recogido en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, edición de Biruté Ciplijauskaité, Taurus, Madrid, 1975, pp. 169-179; *vid.*, en especial, p. 171.

(2) Para el concepto *estructura*, cfr. las precisiones hechas por Manfred Faust: *Kratylos*, XX, pp. 182-184; y sobre la *estructura cerrada*, *vid.* María del Carmen Bobes Naves: *Gramática de «Cántico» (Análisis semiológico)*, Planeta-Universidad, Barcelona, 1975, p. 60: «La obra de arte del lenguaje no es una estructura abierta en el sentido de ser una suma de temas, de personajes o de motivos; por el contrario, es una estructura cerrada en la que las partes están como funciones de un conjunto.»

(3) Cfr. Pedro Salinas: «El *Cántico* de Jorge Guillén», *Indice Literario*, año IV, núm. 10 (diciembre 1935), pp. 217-222. Pedro Salinas: *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona, 1976, páginas 203-210, sobre todo, p. 204: «Lo que hace Guillén nos da ya un indicio sobre una constante cualidad suya: rigor, exquisita vigilancia de su propia obra hasta en el menor detalle.»

(4) *Vid.* J. Mukarovsky: *Studie zestetiky*, 1966, p. 100. Cito por el volumen *Lingüística formal y crítica literaria*, Comunicación 3, Madrid, 1970, p. 129: «Unidad dinámica del sentido, la cual determina la función y el significado de cada uno de los individuales elementos y de cada mínima partícula de la obra.»

(5) Emilio Alarcos Llorach: «La lengua de Jorge Guillén: ¿Unidad, evolución?», *Ensayos y Estudios Literarios*, Júcar, Madrid, 1976, p. 161.

Ahora bien, esta unidad se apoya —al menos, en su praxis— en unas constantes de variabilidad, que realizan el principio mukarovskyano de que «la fuente de la tendencia a la conservación de la identidad es el propio objeto que evoluciona» (6). Principio éste que podría resumir muy bien —e, incluso, superar— la aparente oposición entre *unidad* y *variedad* planteada por Alarcos (7). Y digo que podría resumirla, porque —como vamos a ver— en Guillén se observa una primacía de lo sincrónico sobre lo diacrónico, hasta el punto de que lo segundo queda arquitrabado como mero accidente, que, sin embargo, podrá ser *esencial* en tanto en cuanto extraiga de la presencia material del *SER* esas

maravillas concretas

que informan el objeto de la fenomenología guilleniana. Porque Guillén es, ante todo, eso: *un fenomenólogo estructural* (8), que ha aunado en su *Sistema* de representación la aspiración de la fenomenología con los métodos del estructuralismo (9). Y esto es lo que hace que Guillén sea el más europeo de los poetas españoles de este siglo: el que, en él, aparezcan, elevadas a categoría poética, las formas más sólidas del pensamiento occidental (10).

En las líneas que siguen intentaremos determinar los pasos de este proceso. Y lo haremos partiendo siempre de la tradición. Es decir, de los elementos que Guillén pudo encontrar como preexistentes y que él, mediante una exigente labor de selección y síntesis, utilizó para la creación de su *Sistema*. Para ello, nos detendremos brevemente en una consideración de índole semiótica (11): en la singular y significativa asunción que los poetas del 27 harán del fenómeno gongorino. Cada uno realizará, en su paráfrasis de Góngora, la realización de sí.

---

(6) Cfr. *op. cit.* en nota 4, p. 105.

(7) Cfr. *op. cit.* en nota 5.

(8) Sobre el estructuralismo fenomenológico, cfr. los importantes libros de Elmar Holenstein: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Suhrkamp, Frankfurt-Main, 1975, y *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt-Main, 1976.

(9) Esto es algo que ya vio, en su día, Amado Alonso; cfr. su «Jorge Guillén, poeta esencial», *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, p. 317: «Salvar lo perdurable y esencial del seguro naufragio que es el azaroso existir temporal ha sido una exigencia sentida con vario rigor y diferente claridad por otros poetas, desde Mallarmé, y prosistas, desde Proust, y por las artes plásticas; y definida e impuesta por la fenomenología a las disciplinas filosóficas, y a la historia, a la lingüística, a la sociología: a todo lo que sea ciencia del espíritu.»

(10) Sobre el modo discursivo en Guillén, cfr. Jaime Gil de Biedma: *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix-Barral, Barcelona, 1960, pp. 135 y ss.

(11) Nos referimos, naturalmente, a esa triple relación que se establece entre el triángulo *obra-autor-lector* o *autor-obra-lector* y al modo en que las perspectivas de este último (el lector), las circunstancias de su entorno y su situación temporal e histórica transforman la obra misma, al imprimirle un movimiento, que no es otro que el mismo devenir histórico.

Lorca (12) tomará de don Luis el gusto por la imagen; Alberti (13), la metamorfosis del concepto; Aleixandre, la libertad de la palabra; Cernuda (14), el arquetipo de su actitud ético-estética. ¿Y Guillén? ¿Qué incorporará Guillén? Guillén descubrirá, en la unidad del texto gongorino, un verdadero *modus aedificandi:* la disposición del léxico en función de su apoyo arquitectónico (la estructura) (15). Oigámosle: *«Poesía, por lo tanto, como lenguaje: lenguaje construido. Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras»* (16). En esta apreciación explicita Guillén, no sólo la sustancia del *genus dicendi* gongorino, sino, sobre todo, la realidad de algo, que, en él, va a aparecer como un fenómeno recurrente, casi como un *gesto semántico* (17): la voluntad arquitectónica de ese

CONTIGO EDIFICADO PARA TI
QUEDE ESTE BLOQUE YA TRANQUILO ASI

que constituye el centro de su procedimiento y que hemos querido simplificar bajo la denominación, general, de *Simetría.* «Palabra justa, imagen luminosa, estrofa dibujadora» la ha llamado Eugenio Frutos (18); «Suma», Jean Cassou (19); «Igualdad matemática», José María Valverde (20). Y todo eso es este universo poético, en el que las partículas más mínimas —caso del *ya* (21)— cobran valor numérico en la articulación precisa del sintagma:

---

(12) Cfr. F. García Lorca: «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras Completas,* Aguilar, Madrid, 1969, pp. 62-85.

(13) R. Alberti: «Homenaje a don Luis de Góngora y Argote», «Soledad Tercera», *Poesías Completas,* Losada, Buenos Aires, 1961, p. 222.

(14) L. Cernuda: «Góngora», *La realidad y el deseo,* Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 192.

(15) De la cuestión me he ocupado en mi libro *El Barroco en la Poesía española (Consciencíación lingüística y tensión histórica),* Doncel, Madrid, 1975, pp. 92 y ss.

(16) Cfr. Jorge Guillén: «El lenguaje poético: Góngora», *Lenguaje y poesía* Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 38.

(17) Cfr. Milan Jankovic: «La obra como realización de un sentido», *op. cit.* en nota 4, p. 129.

(18) Cfr. E. Frutos: «El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén», *Cuadernos Hispanoamericanos* XI-XII (1950), pp. 411-426; *vid. apud* Ciplijauskaité, *op. cit.* en nota 1, p. 189.

(19) *Ibid.,* p. 236.

(20) Cfr. J. María Valverde: «Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén», *Clavileño,* 4 (1951), pp. 44-50 (=*Estudios sobre la palabra poética,* Rialp, Madrid, 1952, pp. 161-186 =*apud* Ciplijauskaité, pp. 215 y ss.).

(21) Cfr. Valverde, *op. cit.* en nota 20, p. 218. La utilización de este monosílabo es interesante, porque recuerda, en parte, las partículas homéricas, que Hampe *(Die gleichnisse*

De pronto, cuatro son uno.
Victoria : bella unidad.

Para llevar a cabo esta articulación, Guillén tenía, ante sí y como claro precedente, un modo de realización típicamente barroco: la *Soledad* o *Soledades* de Góngora, Pedro de Espinosa, Polo de Medina, Príncipe de Esquilache, Cristóbal Lozano, Enrique Gómez, Luis Tejada y otros (22). Realización que, semánticamente, viene a ser sinónimo de obra concéntrica, circular, que crece hacia dentro de sí misma en estructura cerrada, en unicidad de perfección, sostenida en la sola realidad poética pensable: el *LENGUAJE.* Y, sin embargo, no lo seguirá. Quiero decir que se limitará —y aquí reside su originalidad— a tomarlo como *Vorbild,* como modelo, y no como mimesis o imitación. Porque su modo de proceder será, conceptualmente, diferente. Se apoyará en una serie de elementos, que las vanguardias de principios de siglo habían establecido como logro. Y no las vanguardias poéticas, sino las pictóricas. Concretamente, el cubismo (23). Porque el cubismo «descubre el *ser-en-el-mundo»* (24). Eso explica la ausencia, en Guillén, de toda coquetería ultraísta, creacionista o surrealista y la presencia, en cambio, de todo ese vocabulario geométrico —*exactitud, equilibrio, estilo, nivel, perfección, perfil, línea, recta, término, equilibrar, limitar, ceñir* (25), *rayas, esferas, vértice, centro, volumen, relieves, ángulos, curvas,* etc. (26)—, por el que el plano se resuelve en una idea (27).

Con razón —observa Amado Alonso (28)— «la geometría tenía que dar a este poeta sediento de exactitudes sus más seguras referencias (...)». Y, en la misma dirección apunta Azorín (29), cuando, a propósito de *Cántico,* exclama: «¡La física de un gran poeta lírico» Pero no es esta física la que vamos aquí a analizar, sino lo que subyace bajo ella, lo que —por así decirlo— la constituye en su mismeidad. Y

Homers und die Bildkunst seiner Zeit, Tübingen, 1952) descubría en los zigzags del fondo de un ánfora ática, conservada en Oxford. Cfr. sobre el particular, A. Blanco Freijeiro: «Temas homéricos en la cerámica griega», «Tres lecciones sobre Homero», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 10 (1965), pp. 41-64.

(22) Cfr. Siles, *op. cit.* en nota 15, pp. 158-159, nota 196.

(23) Cfr. J. Casalduero: *Cántico de Jorge Guillén,* Madrid-Nueva York, 1953, p. 27.

(24) *Ibid.,* p. 27.

(25) Cfr. José Manuel Blecua, Introducción a su edición de *Cántico,* Textos Hispánicos Modernos, Labor, Barcelona, 1970, p. 41; cfr., además, G. Poulet: *Les métamorphoses du cercle,* Plon, París, 1961, pp. 514-518.

(26) Cfr. Amado Alonso, *op. cit.,* p. 319.

(27) Cfr. M. Alvar: «Preliminar», *apud* María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.* en nota 2, p. 25.

(28) *Op. cit.,* p. 319.

(29) «La lírica española: época», *ABC* del 17 de enero de 1929, recogido *apud* Ciplijauskaité, *op. cit.* en nota 1, pp. 107-109; cfr., especialmente, p. 109.

eso nos lleva a cuestionarnos sobre la materia de su esencia, sobre los imperativos categóricos de su contenido. Unos imperativos que en el primer Guillén, en el Guillén de *Cántico,* son absolutamente *cubistas.* Pero que, en el Guillén de hoy, en el Guillén que —desde nuestra realidad actual ahora contemplamos— nos parecen de índole enteramente *estructural.* Porque, cómo —si no es con el término *estructural* o *estructuralista*— puede definirse una declaración como la que sigue: *«Pensaba ya en una obra como unidad orgánica* (...); *Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro* (...); *encajado en su lugar, entre límites aceptados y siempre referidos a un conjunto* (30) (...); *No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto»* (31).

Conviene destacar la insistencia obsesiva, apasionada, por la repetición del vocablo *conjunto,* en torno al cual se articularán —en la pintura cubista— la tensión y el movimiento surgidos de la autonomía de los bloques. Y en torno al cual, la matemática desarrollará una de las innovaciones de este siglo: «En 1917 —escribe Valentín Andrés Alvarez (32)— apareció el *Análisis algebraico* de Rey Pastor, el primer libro publicado en España, creo, donde se sistematizan los conceptos aritméticos y algebraicos sobre la base de los *conjuntos* a que pertenecen. Un gran amigo mío, que había sido compañero de carrera, el gran físico Arturo Duperier y yo leímos juntos aquella obra. Cuando la terminamos mi amigo hizo este comentario: *¡Cómo ha cambiado todo! Ahora resulta que los números de nuestra vieja aritmética ya no son nada; lo es todo el conjunto a que pertenecen* (...).»

¿Coincidencia? *¿Zeitgeist?* ¿Espíritu del tiempo? Tal vez. En cualquier caso, identidad de procedimiento entre unas constantes de la pintura de la época, la base de un libro de análisis algebraico —cuya fecha de aparición es 1917— y la inspiración de una *OBRA,* que se inicia —según narra su autor (33)— en el verano de 1919. Identidad de procedimiento, que explica cómo Jorge Guillén —que no es un estructuralista inicial, sino un estructuralista resultante— llega a serlo, desde los presupuestos y modos de realización del cubismo.

En ello, creo, reside gran parte de la morfología guilleniana. Y, en ello, se basa —me parece— su singularidad: en que Guillén es —en

(30) Cfr. Jorge Guillén: *Selección de poemas,* Gredos, Madrid, 1965, pp. 7, 8 y 12.

(31) Cfr. Jorge Guillén: *El argumento de la obra,* Ocnos, Barcelona, 1969, p. 38.

(32) «Memorias de medio siglo», *Revista de Occidente,* marzo-abril de 1976, Tercera Epoca, números 5-6, p. 86.

(33) *Op. cit.* en nota 30, p. 7.

el orden lingüístico— un estructuralista y no un *idealista*, como sus compañeros de generación, sobre los que —consciente o inconscientemente— se proyectan las sombras del vosslerianismo y de las teorías crocianas acerca de la naturaleza del lenguaje. En Guillén, no. En Guillén, lo que encontramos, realizado ya, es un principio, que Heidegger (34) expondrá años más tarde: «La poesía crea su obra en el dominio y con la *materia* del lenguaje.»

Ahora bien, podemos preguntarnos, qué hay debajo de este —llamémosle así— *estructuralismo* guilleniano, de este cubismo poético, que consiste en el «unirse y desunirse» de esos elementos que Ferraté (35) denomina «virtudes conmovedoras del conjunto». Lo que hay es una *fenomenología*. O, si se quiere —y enlazando con lo dicho acerca de ese *estructuralismo* guilleniano— la participación de Guillén en lo que, en filosofía, se entiende por tal. Es decir, una adaptación particular —y particularizada— de la fenomenología husserliana. De manera que nos encontramos ante un hecho de síntesis, verdaderamente singular, en el que dos modos del pensamiento contemporáneo se nos presentan unidos en una *Gleichung*, en una ecuación, en la que el *estructuralismo* corresponde al modo de la *Forma* y la *fenomenología* al núcleo del *Fondo*.

Lo sorprendente es que, en esta integración, la *Forma* ha sido articulada desde la *simetría*. Y el *Fondo* ha sido incorporado desde los precedentes de la tradición. Esto es lo que hemos querido definir antes bajo la aceptación de *Sistema*. Ahora vamos a ver de qué modo dicho *Sistema* logra su adecuación en el cosmos de la *simetría*. Hugo Friedrich (36) lo aclara: «De acuerdo con su temática, esta lírica tiene que trabajar con un rico vocabulario de abstracciones y conceptos geométricos: curva, plenitud, actualidad, infinito, substancia, nada, centro. Entre estas palabras y las que sirven para designar objetos sencillos, el lenguaje apenas establece fronteras, como tampoco las hay objetivamente entre los contenidos conceptuales y los contenidos sensibles de este mundo lírico.» Pero el problema de este tipo de lírica —podemos añadir— no es sólo el de una cuidada selección de los materiales léxicos sobre los que este *sistema* debe funcionar, sino también, el de encontrar una adecuada disposición estrófica e, incluso —si es posible—, un dibujamiento tipográfico y una armonía métrica. De ahí el poema de Guillén dedicado a

---

(34) Cfr. M. Heidegger: «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Arte y Poesía*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 129.

(35) Cfr. J. Ferraté: «El altavoz de Jorge Guillén», *Dinámica de la poesía*, Seix-Barral, Barcelona, 1968, pp. 61 y ss.

(36) Cfr. H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, p. 246.

AL AMIGO EDITOR

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.
Cántico, «*Lectura*»

TODO EL POEMA LLENA ENTERA PAGINA.
SE REPARTEN LOS BLANCOS ENTRE LINEAS
Y POR CORTESES MARGENES CON JUSTA
PROPORCION. EL ANIMO CONTEMPLA,
RELEE BIEN, DOMINA EL MUNDO, GOZA.
LA MENTE, LOS OIDOS Y LOS OJOS
ASI CONSUMAN ACTO INDIVISIBLE
COMPARTIENDO EN SU CENTRO DE SILENCIO
TAL PLENITUD DE ACORDE MANTENIDO
POR ESTA CONVERGENCIA DE LA PAGINA.

Y, por eso, la necesidad de que «la estructura de cada poema» sea «abarcable de una sola mirada» (37). De ahí, también, esa simetría métrica, que, con exquisita precisión, ha analizado Navarro Tomás: «La versificación de *Cántico* —dice (38)— se hace notar por su equilibrio y armonía. Las cinco partes que componen la obra forman un ponderado conjunto al cual sirve de centro, en la tercera, la base clásica de 42 décimas y 22 sonetos. En los extremos, las series homogéneas de poesías en metros hexasílabos y heptasílabos de la primera parte se corresponden con los romances de la quinta. Las partes intermedias, segunda y cuarta, coinciden asimismo entre sí por la variedad miscelánea de sus formas métricas. El signo simbólico de esta organización pentagonal se refleja de varios modos a través de todo el libro. Cerca de un centenar de poemas quíntuples, de cinco estrofas, encuadrado cada uno en una página, repiten la evocación de ese simétrico signo.» Y hacia lo mismo tiende esa pluralidad de sustantivos, que sitúa la energía del lenguape en el valor del *nombre* y que reduce el campo de la actividad verbal al tema de presente: a un presente «ácrono» (39), que es, en opinión de González Muela (40), «indicio de esa eternización de la realidad», hacia la que la *OBRA* guilleniana se dirige.

El procedimiento empleado por Guillén es, pictórica y lingüísticamente, correcto: trata de abstraer, de lo real, la estructura profunda.

---

(37) Cfr. A. Alonso, *op. cit.*, p. 318.
(38) Cfr. Tomás Navarro Tomás: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 347.
(39) Cfr. J. M. Blecua, ed. cit. en nota 25, p. 30.
(40) Cfr. J. González Muela: *La realidad y Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1962, p. 131.

Y, para ello, la geometría le ofrece la posibilidad de dar, con y en sus figuras, la representación y el aislamiento más perfectos. De manera que la idea quede, más allá de su aspecto y a partir de su forma, convertida en concreción de sí. E, igualmente, el lenguaje se verá —en función de este tratamiento— sometido a un análisis, orgánico, en el que el sustantivo será, ante todo, el *rhêma aneu chronou* («la palabra sin tiempo»), que indicaba Aristóteles (41). Con lo cual, esa aparente —y *real*— divergencia de la *cosa*, el *tiempo*, la *figura* y el *rhêma* se resuelve en una unidad formal —y *real*, asimismo— que supera la anterior relación y que reduce a *Todo* lo que antes era únicamente parte.

En esto, Guillén ha seguido —o mejor, transformado— dos procedimientos de la tradición culta (42): el de la desanimación de los objetos —para preservarlos así de su condición mortal (43)— y el de la mitología, que —como explica Cioranescu (44)— «presentaba la ventaja de ofrecer, con pocos esfuerzos, la doble personalidad del objeto, la de su ser real y la de la ficción que lo representa».

De este modo, Guillén, al integrar en un *Sistema* la recurrencia a la *Simetría*, ha aunado —en un bloque perfecto— dos modalidades del pensar, la estructural y la fenomenológica, siendo así uno de esos pocos que *sind erfahren genug im Unterschied zwischen einem gelehrten Gegenstand und einer gedachte Sache* (45).

JAIME SILES

Colegio Mayor «Arzobispo Fonseca»
Fonseca, 4
SALAMANCA

---

(41) *Poética*, cap. XX, 1457 a 10-14; cfr. H. Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid, 1968, p. 15. La potenciación del sustantivo es, por otra parte, un fenómeno que aparece en la poesía barroca, sobre todo, en Góngora. El *Polifemo* tiene 941 sustantivos. La *Soledad Primera*, 1.685, y la *Segunda*, 1.428. *Vid.*, para este punto, W. Pabst: *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, CSIC, Madrid, 1966, página 21.

(42) Sobre el concepto *culto*, *vid.* A. Collard: *Nueva Poesía; conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 2-10.

(43) Cfr. Vittorio Bodini: «Góngora y los mitos clásicos», *Estudio estructural de la literatura hispánica*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971, p. 215.

(44) Alejandro Cioranescu: *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 189.

(45) Cfr. Martín Heidegger: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Neske, Pfullingen, 1965, p. 9.

GUILLEN Y VALLE-INCLAN: DE HOMENAJE A HOMENAJE (1923-1977)

I

En un seminario dedicado a Valle-Inclán comentaba para mis estudiantes la novela *Tirano Banderas* en el Contexto de los *esperpentos* y discutíamos el «compromiso» en la obra del último Valle-Inclán. Como curiosidad histórico-literaria les leí a mis alumnos aquel texto con que Guillén contribuyó al homenaje que Azaña le dedicó a don Ramón en su revista *La Pluma* en enero de 1923. Como el texto es breve, lo citaré por completo:

> Don Ramón del Valle-Inclán es, tal vez, el único escritor de la generación del 98 que no ha escrito nada sobre «El problema nacional». Declarémoslo sin empacho: esa nave ausente asume una de las más firmes bellezas de la gran fábrica erigida por el gran constructor. ¡Con qué deleite nos leemos esas blancas páginas! ¡Oh, aquel terrible nacionalismo a redropelo de aquellos demoledores del 98! Basta, basta. Necesito ser *real* como un europeo cualquiera. No me place, hipotético, sentirme perdido, egregiamente perdido en la irrealidad de una España demasiado planteada como problema. ¡El problema de España! ¡Qué cansancio, qué fastidio! ¿No es bastante vivir simple y fuertemente —sin más— esta tremenda y magnífica fatalidad de *ser* español? Arquitecto, frente al solar: ¿y la posible casa? Ingeniero, frente al río: ¿y el posible puente? «Ante España», «ante el porvenir de España», no. En España, en el presente más atareado de España. Pero ya Valle-Inclán, entonces, el único entonces, levantaba sus casas de prosa y tendía sus puentes de verso dentro de su ideal España perenne. Por lo que «escribió» y por lo que no escribió, vítor, vítor al poeta puro de la generación del 98.
>
> JORGE GUILLEN

Les mencioné a mis alumnos que me sorprendía un poco que Guillén pudiese lanzar un «vítor al poeta puro de la generación del 98» en 1923, cuando Valle-Inclán había publicado *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera* —en las primeras versiones de 1920 y 1921, respectivamente—. Casualmente, esa misma tarde al llegar a mi casa encontré un paquete de Guillén que contenía *Guirnalda civil.* Leí el

libro de una sentada y esa misma noche le escribí, acusándole recibo del envío, comentándole el libro y, de paso, contándole lo que había hecho esa tarde en mi clase. El texto de mi carta debió revelar alguna sorpresa por el salto que entonces creí notar entre el Guillén del texto «Valle-Inclán y el 98» arriba citado y el de *Guirnalda civil*, porque a vuelta de correo recibí la siguiente carta, cuyo texto íntegro transcribo:

Cambridge, 27 de enero de 1971.

Mi querido Rodolfo:

En carta reciente se refería usted a mi homenaje a Valle-Inclán en aquel número de *La Pluma* (Madrid, enero 1923). Me interesa aclarar aquel modesto acto de admiración. Elogiando a Valle-Inclán, reaccionaba contra los del 98, o sea, contra la concepción romántica de España: país anómalo —genialmente anómalo— al margen de la historia normal, es decir, europea: «aquel terrible nacionalismo a redropelo». De ahí el problema —en abstracto— de España, anterior a todos los difíciles problemas concretos. Ese destino problemático daba al español una especie de irrealidad vaga, irresoluta, Hamlet al borde de la Historia. «Basta, basta. Necesito ser *real como un europeo cualquiera.»* El terreno firme era Europa; yo espontáneamente no me sentía fuera de aquel Viejo Mundo. En la estación de Valladolid contemplaba, niño, aquellos vagones de los *Grands Express Européens*. Y se me iban los ojos tras aquel tren, que me llevaría a esa Europa con toda naturalidad. No tengo a mano la página de Octavio Paz (Cuadrivio, estudio sobre Cernuda) (1), en que afirma —con cuánta satisfacción para mí— que J(orge) G(uillén) se siente con naturalidad europeo porque con la misma naturalidad se siente español. ¡Exacto!

En ese camino me encuentro ahora, y por eso me he desterrado desde la guerra civil sin aceptar la otra ruta. ¿Cuál? La de la peculiaridad española irreductible al orbe moderno. «España es diferente», pero con feroz complacencia ahora. Bajo signo positivo o negativo se nos quiere mantener aparte, atenidos al Evangelio de la Diferencia, cuyos fundamentos históricos explica como fatalidad la obra de Américo Castro. Aquí reside el drama: en la resistencia a la naturalidad del vivir moderno. «Basta, basta», repitamos. «¿Arquitecto frente al solar, y la posible casa? ¿Ingeniero frente al río, y el posible puente?» En *Luz Natal*, el último poema —cronológicamente— de *Cántico* se dice:

¿Destino? No hay destino
Cifrado en claves sabias.
¿Problema del antivisionario,
Cobarde apocalipsis?
Problema, no, problemas
Limpios de lagrimada vaguedad.

---

(1) *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz: «La palabra edificante (Luis Cernuda)», pp. 167-203. Cita sobre Guillén en p. 173.

Cuando escribí estos versos no recordaba aquella prosa. La actitud es la misma. «Ante España», «ante el porvenir de España», no. ¡Nada de abstracciones! «En España, en el presente más atareado de España.» Para los políticos también, y no sólo para los técnicos. No había, pues, en aquel homenaje el menor elogio a un retiro de intención estética. Hay estricta concordancia entre el niño de la estación de Valladolid, el joven de 1923, el menos joven de *Cántico* y el viejo de *Guirnalda civil*. En la redacción de aquella página de *La Pluma*, respondiendo a la invitación de Azaña, que me honró con su amistad, hay dos frases que rechazo ahora: «esta tremenda y magnífica fatalidad de ser español», con su dejo romántico todavía, y «poeta puro», fantasma que no ha existido nunca, a no ser en sentido relativo y muy moderado. Me importaba, querido Rodolfo, disipar toda *duda* en el lector de aquel homenaje. Un gran abrazo de su viejo amigo.

JORGE

II

Que la admiración de Guillén por Valle-Inclán no fue algo efímero tuve la ocasión de comprobar más tarde en tres ocasiones diferentes.

Habiéndole manifestado a don Jorge que estaba trabajando sobre Valle-Inclán —primero, en el libro sobre los *esperpentos* que escribímos Anthony N. Zahareas y yo; luego, sobre el teatro de Valle-Inclán, libro en preparación—, un día recibí un pequeño paquete que contenía lo siguiente:

La edición original de *La rosa de papel*, que publicó Valle-Inclán en «La Novela Semanal», en el número 141, de 22 de marzo de 1924.

Ligazón, publicada originalmente en «La Novela Mundial», en el número 24, correspondiente al 26 de agosto de 1926.

El «esperpento» *La hija del capitán*, en su versión original, que publicó también en «La Novela Mundial», en el número 72, del 28 de julio de 1927. La edición, como se sabe, fue recogida casi inmediatamente por Primo de Rivera, quien, a propósito de esta obra, escribió la tan citada «Nota oficiosa» en los periódicos de Madrid. Guillén debió de adquirirla antes del secuestro de la edición.

Fin de un revolucionario: Aleluyas de la Gloriosa, publicada en el primer número de la colección «Los Novelistas», correspondiente al 15 de marzo de 1928.

Además de estas valiosas ediciones, el paquetito contenía recortes de los principales artículos necrológicos que se publicaron con motivo de la muerte de don Ramón en enero de 1936. Los artículos fueron cuidadosamente recortados y anotados, por mano de Guillén, en cuanto a fecha y origen. Son, a saber:

ARTE DE NO PECAR

(Jorge Guillén)

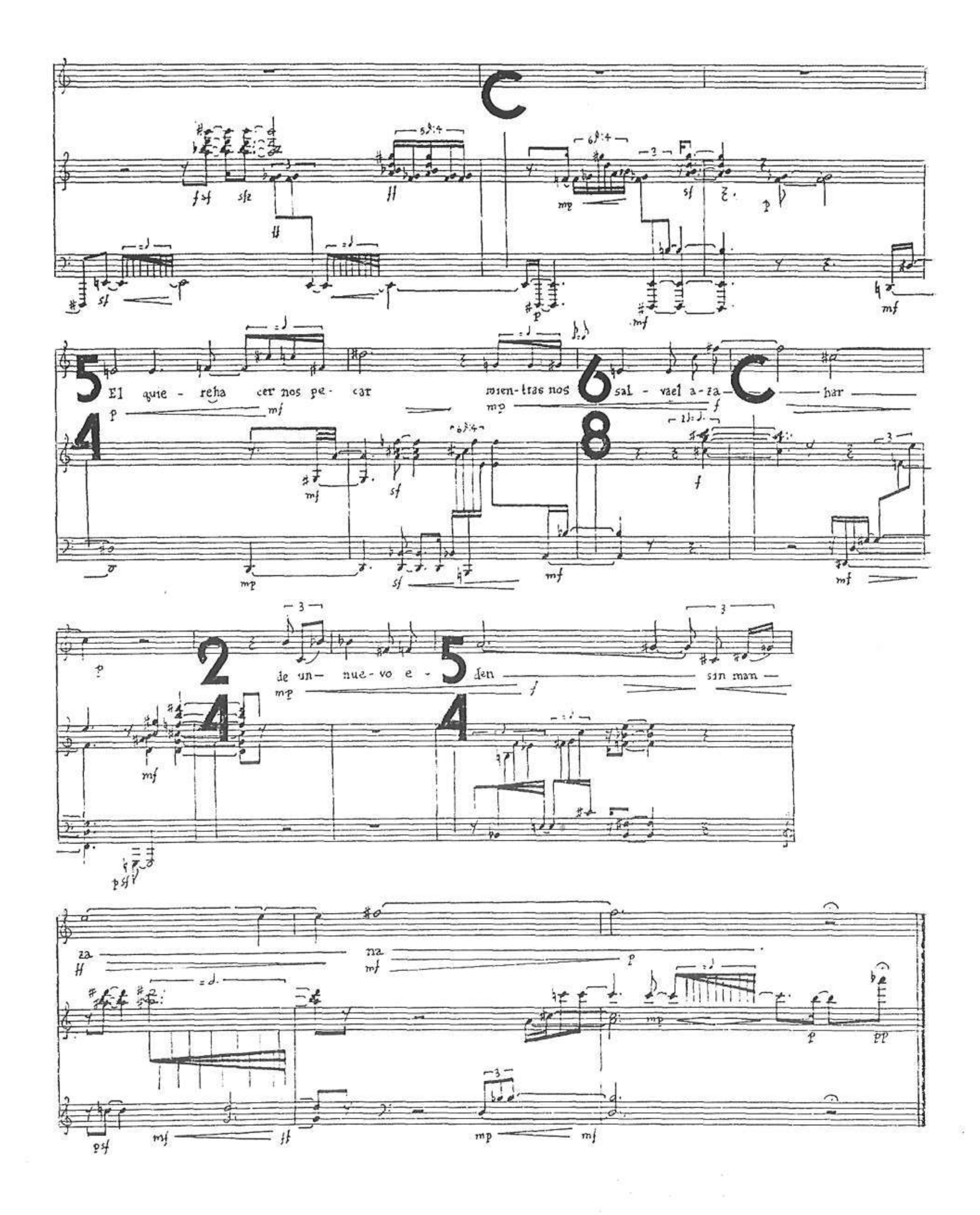
homenaje al poeta

musica de Alejandro X. Cardona




(2)
tu ra te jeun : a ma lla deal bri
cias quea - ju - stan do - sea la piel
a - ho gan ae - se luz bel de la ten - ta -
cion crist - ia na

(3)


El quie - reha cer nos pe - car mien- tras nos sal - vael a - za - har
de un - nue - vo e - den sin man
za na



Guillén

La página entera de *El Sol*, publicada el 7 de enero y que contenía artículos o notas de los siguientes autores: Pedro Mourlane Michelena, Ricardo Baroja, Antonio Espina, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín. Se reprodujeron también los dos sonetos de Rubén Darío, «El secreto de Valle», de don Manuel Azaña, y un interesante artículo anónimo titulado «El novelista. La Prosa», en el que al referirse a las novelas de «El Ruedo Ibérico», menciona que «La última jornada que deja escrita de esta serie, "Baza de espadas", fue publicada en folletones por *El Sol*».

El artículo «Perfiles de Valle-Inclán», que Melchor Fernández Almagro publicó en *Ya* el 8 de enero.

La nota titulada simplemente «Valle-Inclán», que escribió Ramiro de Maeztu para el *ABC* del 9 de enero.

Las cuatro páginas profusamente ilustradas que le dedicó *Estampa* y que tituló «Valle-Inclán visto por los hombres de 1898». Salió el 11 de enero.

La primera página del periódico *Ahora* dando la noticia en letras de a tres centímetros HA MUERTO VALLE-INCLAN. El periódico salió el lunes 6 de enero, al día siguiente de la muerte de don Ramón.

El folletón de *El Sol* del 26 de enero de ese mismo año, en el que publicaron «Castillo de quema», de Juan Ramón Jiménez. Este título, que es el que conocemos hoy día, estaba en paréntesis e iba precedido de los siguientes titulares en letras mucho mayores: «Con la inmensa minoría», «MISCELANEA», «Ramón del Valle-Inclán».

Por último, el famoso artículo de don Miguel de Unamuno, «El habla de Valle-Inclán», que publicó *Ahora* en su edición del martes 28 de enero.

El hecho de que Guillén hubiese conservado estos recortes de periódicos, tan cuidadosamente recortados y anotados, durante tantos años, y a pesar de su exilio, demuestra muy a las claras su devoción por Valle-Inclán.

III

Parece ser que el interés del Guillén, erudito profesor, por Valle-Inclán no ha sido menor que su interés por la obra de don Ramón, y le llevo a descubrir un interesante antepasado suyo, don Francisco del Valle-Inclán. Tuve ocasión de averiguar esta afición erudita de nuestro poeta una vez que le visitaba en la casa de su yerno en Cape Cod. Anticipando mi visita, había rebuscado entre sus fichas en Cambridge una que quiso obsequiarme y que trajo consigo a la casa veraniega por donde pasaría yo rumbo a Martha's Vineyard. La ficha es de gran interés y la reproduzco en su totalidad:

Valle-Inclán.

Historia crítica de España y de la cultura española — Obra de D. Juan Francisco Masdeu, Natural de Barcelona...
Tomo XX. España Restaurada...
Madrid, Sancha, 1805.

* * *

Apéndice — Entretenimiento II. Contra
D. Francisco del Valle-Inclán.
Reflexiones contra unos sueños Compostelanos, intitulados discursos. págs. 423-437.

En Santiago comenzó a publicarse en 1800 «El *Catón Compostelano*».

En los tres primeros números o «discursos» apareció una impugnación anónima de Masdeu. Contestó Masdeu, pero no insertaron la respuesta en la revista, que en el número 20 quedó interrumpida. Entonces se imprimió dicha respuesta en un folleto con el título: «discurso veinte y uno en continuación de los veinte del *Catón Compostelano*». «Pero el señor D. Francisco del Valle-Inclán, oidor honorario de la real Audiencia de La Coruña, deseando que supiese la paternidad, quien le había dado el ser, se dignó participarme por el correo con fecha de 22 de febrero de 1801 que los discursos eran suyos. Vayan enhorabuena contra tan digno sugeto mis ligeras reflexiones, las cuales no llevan más orden que los sueños del autor, contra quien escribo.»

Frase de Valle-Inclán: «Escribo contra Petavio, Sarmiento (2) y Masdeu... Contra italianos, franceses e ingleses... Contra todos los hombres, todos los siglos y todo el mundo.» Sostiene que el castellano no se deriva del latín.

Indudablemente lo que hizo creer a Guillén que se trataba aquí de un posible ascendiente de don Ramón es la contundencia del juicio expresado (3).

---

(2) Referencia a Dionisio Petavio (1583-1652), sabio escritor francés nacido en Orleáns. Por la fama de su saber el rey Felipe IV le ofreció una cátedra en Madrid, pero Luis XIII no permitió que un sabio de su reputación saliese de Francia. Sobresalió en literatura, poesía, lingüística, astronomía, geografía, cronología, historia y teología. La segunda referencia es al Padre Martín Sarmiento (1695-1771), eminente erudito gallego cuyos «Estudios filológicos» recogió la Real Academia Española en su *Boletín*. Sarmiento postulaba la existencia de un sistema, un conjunto organizado y no caprichoso de inflexiones y modificaciones que expliquen la transformación de las voces latinas en cada una de las lenguas a dialectos románicos (véase José Luis Pensado: «Fray Martín Sarmiento: sus ideas lingüísticas», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* núm. 8, Oviedo, 1960). No hemos podido averiguar qué ideas lingüísticas postuló Petavio, pero por el contexto podemos suponer que fue un precursor francés de el Padre Sarmiento.

(3) Lo más curioso de este documento, y que está todavía por investigar, es la existencia del nombre Valle-Inclán antes de que don Ramón lo adoptara para sí.

IV

Por último, encontrándome en España durante el año académico 1973-74, buscaba por todas las bibliotecas de Barcelona y de Madrid, así como en las librerías de viejo de ambas ciudades, la edición de *Cenizas,* el primer drama de Valle-Inclán, publicado el año 1895. Me era urgente revisar el texto de esta obra para mi libro sobre el teatro de Valle-Inclán, ya que todos los crítico anteriores, casi sin excepción, siempre agrupaban esa obra primeriza con la redacción posterior de ella que con el nuevo título de *El yerno de las almas* publicó don Ramón, y sólo discutían esta versión refundida y ampliada de *Cenizas.* No tuve suerte de encontrar el texto. Durante su búsqueda di, sin embargo, con una primorosa edición del librito de Guillén *Federico en persona.* Le escribí a don Jorge contándole las circunstancias de mi nueva adquisición. A vuelta de correo recibí *Ceniza* en su única edición de 1895. Guillén había adquirido el libro en Valladolid en los años de su adolescencia.

V

Podemos concluir de lo anterior que el interés de Jorge Guillén por don Ramón del Valle-Inclán ha sido de una constancia admirable, que data de sus años formativos. Es de interés añadir que, a pesar de las vicisitudes de su vida de exiliado, pudo conservar textos y documentos valleinclanianos a lo largo de casi toda su vida. Lo más interesante para mí, y creo que para el lector, es que, gracias a esa afinidad por el escritor gallego, Guillén tuvo ocasión de escribirme esa estupenda carta en la que destaca, con su acostumbrada claridad, la consistencia de su pensamiento y actitud hacia España a lo largo de su vida.

RODOLFO CARDONA

Department of Spanish and Portuguese
University of Texas
AUSTIN, Texas 78712
USA

GENESIS Y METAFORA EN LA ESTRUCTURA DEL POEMARIO «MAS ALLA», DE JORGE GUILLEN

El poemario «Más allá» consta de seis poemas. Toda la secuencia es de una profunda sencillez: los seis poemas son las sensaciones, las emociones y las intuiciones que el poeta tiene un lunes de abril por la mañana, después de despertarse y antes de levantarse de su cama. En el primer poema el poeta comienza hablando en tercera persona de sí mismo; estas primeras palabras que están entre paréntesis son una introducción al monólogo interior que se desarrolla a lo largo de todo el poemario. El monólogo está perfectamente controlado por la consciencia del poeta: en él no penetra ningún elemento subconsciente. Las intuiciones que el poeta tiene son predominantemente intelectuales porque van a la esencia de las cosas. El poeta también tiene intuiciones emocionales que van al valor de las cosas y superpone el tiempo pasado y el tiempo presente —o el tiempo pasado, el tiempo futuro y el tiempo presente— en un solo plano temporal. Estas superposiciones son una de las principales características de las intuiciones emocionales. El poeta logra en un instante atrapar el concepto de eternidad, llevando la intuición emocional a la categoría de mística. Pero el poeta mantiene su claridad intuitiva; la alegría y la emoción están doblemente controladas por la consciencia y la expresión. El poeta descubre la realidad objetiva y esta realidad conforma su consciencia y lo hace centro. El poeta después descubre el todo, el absoluto, y toma más consciencia del instante que está viviendo. En una intuición emocional descubre la eternidad. Ya en posesión de lo absoluto y lo eterno se alza con el concepto del ser y lo hace una alegre vivencia: respira y adquiere la profundidad del cielo y descubre que es parte de esa realidad que lo inventa.

Los demás poemas hablan de las relaciones del sujeto con el objeto, de las cosas, de la descripción de la mañana y de la dependencia que el poeta tiene de las cosas y del ser. Todo el poemario está escrito en tres planos relacionados: el amanecer de un lunes de abril, las relaciones de ese día con el primer momento de la creación y el descubrimiento ontológico del ser.

Veamos cómo se integran los diferentes elementos del poemario con la estructura metafórica del poema para darnos la vivencia de un amanecer cotidiano y el génesis del universo en un sincretismo ontológico de tiempo y de eternidad:

I

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) —¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro! (1).

En la frase que está entre paréntesis el poeta nos habla en tercera persona de sí mismo, e inmediatamente comienza el monólogo interior, que se desarrolla a lo largo de seis poemas. El monólogo termina sintetizando la plenitud de su despertar al final del poemario: «Toda la creación, / Que al despertarse un hombre» *(Cántico).*

En la primera estrofa del poema el poeta se despierta y abre los ojos, la consciencia del poeta choca con la realidad, la luz lo invade y se asombra. Es conveniente destacar, para la mejor comprensión de este poema, que el poeta no ha salido de sí, sino que la luz penetra al poeta:

Intacto aún, enorme,
Rodea el tiempo... Ruidos
Irrumpen. ¡Cómo saltan
Sobre los amarillos

Todavía no agudos
De un sol hecho ternura
De rayo alboreado
Para estancia difusa!

(Cántico, 16)

El poeta se siente rodeado por el tiempo, intacto y enorme. Unos ruidos irrumpen y, en una bella sinestesia, saltan sobre los amarillos. Estos ruidos que saltan son generales e imprecisos. La sinestesia no resuelve la elipsis; habrá que esperar a la quinta estrofa del poema sexto para identificar estos sonidos con las aves de la mañana:

Suena orilla de abril
El gorjeo esparcido
Por entre los follajes.

(Cántico, 23)

(1) Jorge Guillén: *Cántico* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana), p. 16. De aquí en adelante los números entre paréntesis remiten a las páginas de esta edición.

«Sobre los amarillos» *(Cántico,* 16): este verso tan bien encabalgado en la estrofa siguiente no es una sinécdoque, ni siquiera un hipérbaton. Es una elipsis, técnica muy usada por Guillén.

«De un sol hecho ternura» *(Cántico,* 16) es una de las humanizaciones típicas de Guillén, que usa epítetos humanos con respecto a entes de la creación para crear un vínculo entre el sujeto y las cosas. Las palabras *alboreado,* que casi siempre se utiliza en sentido figurado, en este poema se usa en sentido directo. La «estancia difusa» *(Cántico,* 16) es otra elipsis guilleneana. El poeta pudo eliminar la palabra *rayo* en la elipsis anterior, porque estaba implícita en el contexto; pero aquí la elipsis tiene otra justificación estética: los adjetivos con el tiempo se van tragando los nominativos cuando se usa repetidamente en una misma frase:

Mientras van presentándose
Todas las consistencias
Que al disponerse en cosas
¡Me limitan, me centran!

(*Cántico,* 16)

Los rayos de luz han ido penetrando en la estancia y, a medida que el poeta va teniendo sensaciones, las consistencias se disponen en cosas que limitan al poeta y lo hacen centro de su espacio vital. Las consistencias son lo que las cosas son: la esencia de las cosas, la idea de las cosas. En esta estrofa hay una transición volitiva de las consistencias de las cosas: «Todas las consistencias / Que al disponerse en cosas» *(Cántico,* 16). *Disponer* quiere decir poner en orden y en situación conveniente, preparar, mandar, etc. Por tanto, aquí hay una humanización metafórica de un ente abstracto y esta abstracción humanizada tiene la intuición volitiva de disponer en cosas. La aparición de las cosas tiene mucha importancia para la comprensión de la estructura metafórica del poema. Veamos cómo aparecen las cosas en el poema y de dónde provienen para ver después cómo estas cosas limitan y centran al poeta. La claridad ha ido penetrando lentamente en la alcoba y, a medida que hay más luz, el poeta ha ido identificando las cosas con la idea que tiene de ellas. La aparición de las cosas tiene una gran importancia porque el poeta repite la transición en diversos momentos del poema: «Vaguedad— / Resolviéndose en forma» *(Cántico,* 19).

Este tránsito no es de la consistencia a las cosas, sino del ser a las cosas. Hay otros versos en que la transición proviene de la materia: «La materia apercibe / Gracia de Aparación» *(Cántico,* 21). Recordemos que las palabras *disponer* y *apercibir* son sinónimas. Re-

cordemos que la materia y la forma son los ingredientes necesarios para la existencia de las cosas. Otros versos hablan también de la centralización del poeta por las cosas:

Hacia mi compañía
La habitación converge.
¡Qué de objetos! Nombrados,
Se allanan a la mente.

(*Cántico*, 20)

Ya en el poema quinto las cosas tienen una realidad objetiva, independiente del sujeto. Esa realidad es tan perfecta que es el sujeto el que depende de ellas:

Oh perfección: dependo
Del total más allá,
¡Dependo de las cosas!
Sin mí son y ya están.

(*Cántico*, 23)

En esta estrofa el poeta identifica el *más allá* con las cosas. Todo lo que está fuera del poeta es el *más allá* temático del poema. El uso diferenciado de *ser* y *estar* implica la consistencia y la existencia de las cosas:

¿Hubo un caos? Muy lejos
De su origen, me brinda
Por entre hervor de luz
Frescura en chispas. ¡Día!

(*Cántico*, 16)

El poeta se pregunta: «¿Hubo un caos?» La habitación pudo haber estado en sombras, pero la luz ha ido ordenando el caos que, muy lejos de su origen, le ofrece el día. Aparte de la referencia al génesis que esta estrofa implica, hay que aclarar que también el juego metafórico de los siguientes versos: «Por entre hervor de luz / Frescura en chispas. ¡Día!» (*Cántico*, 16). *Hervor* implica calor; la luz trae el calor, por lo que el contraste ha comenzado con una sinécdoque. La frase «frescura en chispas» (*Cántico*, 16) es un contraste sinestésico: la mañana es fresca y el día se inicia con chispas que implican calor. El poeta ha usado una sinécdoque y una metáfora de contenido sinestésico para lograr la imagen del amanecer del día y del génesis en una síntesis poética. Las palabras *hervor, luz* y *chispas* son claras alusiones al génesis, que se unen en perfecta estructura a las palabras *caos, origen* y *día:*

Una seguridad
Se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
La insinuada mañana.

Y la mañana pesa,
Vibra sobre mis ojos,
Que volverán a ver
Lo extraordinario: todo.

(*Cántico*, 17)

«El esplendor aploma / la insinuada mañana» (*Cántico*, 17): en la estrofa siguiente es la mañana la que pesa sobre los ojos, y en la siguiente frase son los ojos los que verán lo eterno. El complemento de la primera oración se convierte en el sujeto de la segunda y el complemento de la segunda en el sujeto de la tercera. La concatenación sigue: la última palabra de la estrofa, *todo*, se convierte en el sujeto de la estrofa siguiente. Esta concatenación de cosas sensibles lleva al poeta a descubrir el absoluto y del descubrimiento del absoluto se concatena el descubrimiento de lo eterno. Es de notar en estas concatenaciones la transferencia del mundo sensible al mundo inteligible. Estas no son las únicas concatenaciones que vemos en el poemario. La concatenación es un magnífico recurso retórico para resolver la ilación lógica de un poema de tanto contenido ontológico:

Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto
Eterno y para mí.

(*Cántico*, 17)

Después de la concatenación, el poeta ha captado toda la eternidad en un minuto; todos los siglos se han concentrado dentro de ese breve espacio de tiempo. El poeta ha atrapado y ha sintetizado la eternidad para sí. Este es un caso típico de intuición emocional. Una de las posibilidades de la intuición emocional es superponer el tiempo pasado sobre el tiempo presente (o el tiempo presente, el tiempo futuro y el tiempo pasado en un solo plano). Las metáforas de tiempo de este poema son las mejores expresiones de estas vivencias temporales:

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo,
Voy salvando el presente,
Eternidad en vilo.

(*Cántico*, 17)

El tiempo sigue fluyendo, pero el poeta sigue viviendo este presente perpetuo en eterna vigilia:

Corre la sangre, corre
Con fatal avidez.
A ciegas acumulo
Destino: quiero ser.

(*Cántico,* 17)

Con ciego determinismo orgánico el poeta sigue dando manifestaciones temporales de su ser, pero a su vez sigue defendiendo volitivamente su eternidad ontológica:

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica!

(*Cántico,* 17)

El poeta llega a tener la vivencia suprema del ser y eso le basta:

Al azar de las suertes
Unica en un tropel
Surgir entre los siglos,
Alzarse con el ser,

(*Cántico,* 18)

En esta estrofa se usa la terminología de los juegos de azar. La palabra *azar* está estrechamente relacionada con la palabra *alzarse,* que significa irse con las ganancias del juego, sin que este significado rechace el otro de apoderarse de una cosa con usurpación. Irse con la ganancia es precisamente lo que el poeta ha hecho. El poeta se ha alzado con el concepto y la vivencia del ser. El poeta ha atrapado el concepto del ser. El poeta ha aprehendido el concepto del ser en el sentido del aprehender griego. La palabra *alzarse* se usa en otra parte del poemario («De alzarse a lo infinito», *Cántico,* 25), pero en este caso las cosas son las que se levantan al infinito. La metáfora de la estrofa que estamos comentando está en usar la palabra *alzarse* relacionada con la palabra *azar* para dar el contenido de atrapar del aprehender filosófico. Esta alegría de la iluminación intuitiva está también muy bien atrapada en otros versos del poemario —«De ese lustre que ofrece / Lo ansiado a su raptor» (*Cántico,* 23)—, pero sin el contenido ontológico del verso «Alzarse con el ser» (*Cántico,* 18).

El poeta se ha alzado con el ser y a la fuerza se ha unido con la sonoridad. El silencio y el ruido tienen un contraste en la captación («Con la esencia en silencio / Tanto se identifica!») *(Cántico,* 17), pero la fuerza se ha unido con la sonoridad y con la palabra del mar:

Todo me comunica,
Vencedor, hecho mundo.
Su brío para ser
De veras real, en triunfo.

(Cántico, 18)

El *todo* le comunica al poeta su brío para ser: por eso se siente vencedor. El *todo* ha ido formando y conformando al poeta: por eso se siente hecho mundo. En otra parte del poemario una aspiración ha colmado al poeta de mundo: «Aire que yo respiro— / De planeta me colma» *(Cántico,* 24). Esta formación del poeta por la realidad la vemos con más claridad en la estrofa siguiente:

Soy, más estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!

(Cántico, 18)

El poeta es, pero también siente su existencia y lo manifiesta en en dos palabras: *soy, estoy.* Inmediatamente hace una aspiración y exclama: «Lo profundo es el aire» *(Cántico,* 18); después la sorpresa que ha venido preparando: «La realidad me inventa» *(Cántico,* 18). La realidad lo había penetrado, lo había limitado, lo había hecho centro de su universo, lo había hecho mundo. Primero el poeta había descubierto la realidad; después ha descubierto que esa realidad lo inventa (2). El poeta ha descubierto que es parte de la creación. El poeta es también creación. En este amanecer de un lunes de abril el poeta ha querido hacer constantes alusiones al génesis; este final lo comprueba al querer identificar este amanecer con el amanecer del mundo. Otra de las características de todo el poema en general y de esta estrofa en particular son las transiciones de lo temporal a lo eterno y de lo eterno a lo temporal, y la ambivalencia en muchas de las palabras usadas. Esto es un efecto querido y logrado en el poema.

---

(2) La palabra *inventar* significa: «Acción de inventar. Cosa inventada. Invento. Hallazgo. Invención de la santa cruz. Conmemoración con que celebra la Iglesia el hallazgo de la cruz de Jesucristo» *(Diccionario Vox).* Pero esa es una manera atenuada de encontrar la verdad del poema. Inventar es también creación en el ámbito de la palabra y en el ámbito de los hechos. *Diccionario Vox* (Barcelona, 1964), p. 645.

Estas transiciones se dan hasta en un mismo verso: *Soy* (esencia), *estoy* (existencia) y después: *respiro.* En esta aspiración él descubre la profundidad del aire. En otra parte del poemario encontramos el porqué de la profundidad del aire: «Ese cielo de ahora / Aire que yo respiro» *(Cántico,* 24). En la aspiración del cielo el poeta ha hecho el segundo descubrimiento: él es también creación (3):

II

No, no sueño. Vigor
De creación concluye
Su paraíso aquí:
Penumbra de costumbre.

Y este ser implacable
Que se me impone ahora
de nuevo — vaguedad
Resolviéndose en forma

De variación de almohada
En blancura de lienzo,
En mano sobre embozo,
En el tendido cuerpo

Que aún recuerda los astros
y gravita bien — este
Ser, avasallador
Universal, mantiene

También su plenitud
En lo desconocido:
Un más allá de veras
Misterioso, realismo.

(Cántico, 19)

Este poema es una reafirmación del poema anterior, pero su contenido tiene una alusión mucho más directa al génesis bíblico. La primera frase está en primera persona: el poeta reafirma su vigilia matinal. La segunda frase está en tercera persona del singular: «Vigor / De creación concluye / Su paraíso aquí» *(Cántico,* 19). La palabra es la materia de la cual está hecha el poema. Por eso la palabra *creación* tiene tanta importancia. El poeta no ha usado la palabra

(3) El «Más allá» es el objeto en relación con el sujeto. Este descubrimiento es una etapa inicial de la realidad mística. La etapa más avanzada es cuando la persona descubre que es parte de la mística de la realidad. El sujeto descubre el objeto, pero también descubre que el sujeto está inmerso en el objeto.

naturaleza, que es la palabra usada por la filosofía renacentista. El poeta ha usado la palabra *creación*, que, además de tener una alusión al génesis, es la palabra que se usaba en la filosofía antes del renacimiento. *Creación* y *naturaleza* son dos palabras usadas para referirse al universo, pero implican una actitud y un punto de vista diferente con respecto al creador.

Las metáforas de Guillén son tan decantadas que apenas se notan en la transparencia de un sinécdoque. «Vigor de creación» (*Cántico*, 19) parece una abstracción; sin embargo, la palabra *creación* implica siempre el creador —la causa por el efecto— una sinécdoque aunque de manera indirecta.

En este poema y en todo el poemario la génesis del día implica siempre el amanecer del mundo. En esta estrofa estamos ante un sujeto de contenido dual: «Vigor de creación» puede referirse al génesis y a la mañana. Esta ambivalencia le da un doble contenido poético a la estrofa. Es la anfibología estética, de la cual Guillén hace uso y abuso.

La palabra *paraíso* puede implicar también el paraíso terrenal del génesis, pero el adjetivo aquí le subraya un doble contenido. La palabra *penumbra* puede implicar la neblina de la creación bíblica y la penumbra de la insinuada mañana.

En este poema no se puede evitar el aspecto ontológico. Mucho se ha hablado de la relación de «Más allá» con el poema de Parménides, donde se descubre el ser (4). Ambos poemas tienen en común el descubrir el ser, pero el ser que descubre Guillén es un concepto mucho más evolucionado que el concepto del ser en Parménides. Ambos descubren el ser, pero para Parménides las cosas que tocamos y que vemos son falsas, porque Parménides separa el mundo inteligible del ser del mundo sensible de las cosas que vemos y tocamos. El ser que descubre Guillén es un ser mucho más evolucionado. Lo sensible está unido a lo inteligible en materia y forma.

En este poema el poeta continúa en la cama mientras la vaguedad se resuelve en blancura de lienzo y en variación de almohada. En esta estrofa el poeta comienza hablando en tercera persona; después del guión vuelve a la primera persona del monólogo interior. En la estrofa siguiente continúa hablando en la primera persona del monólogo interior, pero se ve a sí mismo desde afuera, tendido en el lecho y hasta recordando los astros; después del guión sigue hablando en tercera persona.

---

(4) Leonardo Tarán: *Parménides* (Pricenton, New Jersey: Pricenton University Press, 1965).

Habíamos hablado del ser de Guillén con respecto a la evolución ontológica, pero la evolución llega más allá, hasta la gnoseología. El ser que descubre Guillén no es el ser en relación con el sujeto, sin que estas relaciones lleguen a la duda cartesiana ni a la angustia existencial (5). El ser que describe Guillén con júbilo está aquí y ahora; en un presente eterno, es el ser pleno aún en lo desconocido. Ese es el *más allá* que el poeta escribe en un realismo misterioso:

III

¡Más allá! Cerca a veces,
Muy cerca, familiar,
Aiude a unos enigmas.
Corteses, ahí están.

Irreductibles, pero
Largos, anchos profundos
Enigmas — en sus masas.
Yo los toco, los uso.

Hacia mi compañía
La habitación converge.
¡Qué de objetos! Nombrados,
Se allanan a la mente.

Enigmas son y aquí
Viven para mi ayuda,
Amables a través
De cuanto me circunda

Sin cesar con la móvil
Trabazón de unos vínculos
Que a cada instante acaban
De cerrar su equilibrio.

(*Cántico*, 20)

El tercer poema comienza hablando del ser, que el poeta llama «Más allá» (6), a lo largo de todo el poemario. Este «Más allá» se refiere a unos enigmas. ¿Qué son estos enigmas? Estos enigmas son

---

(5) E. Fruto hace un replanteamiento de la palabra *existencialismo* en «Existencialismo jubiloso de Jorge Guillén», *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* 18 (noviembre-diciembre 1950), pp. 411-426. Sin embargo, la palabra *existencialismo* sigue siendo relacionada con el concepto de la angustia. Mucho más acertado hubiera sido hablar de existencia jubilosa, para evitar la connotación de angustia y evitar la contraposición con las *esencias*, que Guillén descubre también con júbilo ontológico. Véase Amado Alonso: «Guillén: poeta esencial», *Materia y forma en poesía* (Madrid, Editorial Gredos, 1969).

(6) Esta es la verdad temática del poema: todo lo que está fuera del sujeto es el *más allá*. Ese es el espíritu de todo el poema.

las cosas, la unidad de las cosas, el quid de las cosas al cual se le atribuyen las otras características de las cosas, lo que llama Santo Tomás *quidditas* (7), de la cual se puede predicar todo lo que puede decir de las cosas, lo que los filósofos griegos llamaban el *hipojeimos,* lo que está debajo de las cosas. Después el poeta adjetiva los enigmas con una virtud humana: «Corteses». Estas virtudes y epítetos humanos aplicados a las cosas tienen la virtud de crear un vínculo entre el poeta y las cosas. El poema continúa refiriéndose a las categorías: «Largos, anchos, profundos» *(Cántico,* 20). Tenemos la relación del sujeto y las cosas —«Yo los toco, los uso» *(Cántico,* 20)— y después el cambio de las perspectivas de las cosas con respecto al sujeto: la habitación converge hacia el poeta y los objetos circundan al poeta con una trabazón de vínculos que cierran el circuito. Los enigmas habían sido corteses: al final del poema los enigmas son amables y el poeta los usa en toda su utilidad. En este poema vemos también la actitud del hombre filósofo ante las cosas: a veces el hombre se plantea el problema ontológico con respecto a las cosas, pero el hombre no es siempre filósofo ante las cosas; a veces simplemente las usa y las utiliza en su vivir cotidiano.

Este poema es también una transición estrecha relacionada con la estructura atómica del poema siguiente. La materia de la cual están hechas las cosas es energía: energía en movimiento, atrapada en los vínculos de las leyes naturales.

Es importante en este poema el enigma de las cosas, pero también son importantes los vínculos entre las cosas y el sujeto. Hemos visto, como en la adjetivación, que el poeta les pone adjetivos a las cosas que corresponden al sujeto, que corresponden a él mismo. En esto consiste primordialmente las humanizaciones guilleneanas: el poeta les pone adjetivos humanos a las cosas, pero los adjetivos no corresponden propiamente al objeto, sino al sujeto. Con estas humanizaciones adjetivas se crea una transferencia del sujeto al objeto y del objeto al sujeto. Por último, vemos la relación de las cosas con respecto al poeta: cómo las cosas vienen en ayuda del poeta, lo cercan y cierran su equilibrio:

IV

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.

---

(7) Manuel García Morente: *Lecciones preliminares de filosofía* (México, Diana, 1961), página 276.

Material jubiloso
Convierte en superficie
Manifiesta a su átomos
Tristes, siempre invisibles.

Y por un filo escueto,
O al amor de una curva
De asa, la energía
De plenitud, actúa.

¡Energía o su gloria!
En mi dominio luce
Sin escándalo dentro
De lo tan real, hoy lunes.

Y ágil, humildemente,
La materia apercibe
Gracia de aparición:
Esto es cal, esto es mimbre.

(*Cántico*, 21)

Este poema tiene la virtud de superponer metafóricamente diversos planos del conocimiento humano. Hemos visto cómo el poeta superpone en un solo plano diferentes planos temporales. Lo mismo hace con los diferentes niveles del conocimiento. El poeta primero percibe en un plano sensorial diferentes objetos:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.

(*Cántico*, 21)

Al mismo tiempo percibe la estructura atómica de la materia de estos objetos, pero —a pesar de tener esta percepción electrónica— no traiciona su sentido y se siente triste ante los átomos que no pueden ver sus ojos. La materia está alegre en la dimensión en que el poeta la ve y la palpa, pero los átomos son tristes porque son invisibles. La alegría de Guillén en este poema es realista y sensorial. En esta superposición de dimensiones del conocimiento se identifica la materia y su elemento intrínseco: la energía, o de pronto la materia, dispone su aparición en cosas («Esto es cal, esto es mimbre», *Cántico*, 21). Además de esta superposición de planos gnosiológicos, el poema es un canto a un mundo que nace donde las cosas aparecen

sin pecado original («Gracia de Aparición» y «Maravillas concretas», *Cántico,* 21) o con la alegría edénica del primer día de la creación («Material jubiloso» y «Energía o su gloria!», *Cántico,* 21):

V

Por aquella pared,
Bajo un sol que derrama,
Dora y sombrea claros
Caldeados, la calma.

Soleada varía.
Sonreído va el sol
Por la pared. ¡Gozosa!
¡Materia en relación!

Y mientras, lo más alto
De un árbol — hoja a hoja
Soleándose, dándose,
Todo actual — me enamora.

Errante en el verdor.
Un aroma presiento,
Que me regalará
Su calidad: lo ajeno.

Lo tan ajeno que es
Allá en sí mismo. ¡Dádiva
De un mundo irremplazable:
Voy por él a mi alma!

(Cántico, 22)

Todo el poemario está iluminado con la alegre luz del día inicial, pero el poema quinto se destaca por el contraste de las metáforas de sol. En la primera estrofa el sol se «derrama, / Dora y sombrea» *(Cántico,* 22). La palabra *derrama* está en sentido metafórico relacionada con la palabra *calma.* La «calma soleada» de la habitación «varía» *(Cántico,* 22). La palabra *calma* se refiere a la paz y quietud de la habitación, pero la palabra *varía* se refiere a las variaciones de luz y de sombra en la penumbra inicial de la alcoba.

En la estrofa segunda la humanización («Sonreído va el sol», *Cántico,* 22) está en relación con la otra humanización de la palabra *gozosa.* En la tercera estrofa el árbol soleándose se entrega, se da hoja a hoja. En la cuarta el aroma le regala al poeta lo ajeno. Este ajeno es todo lo que está fuera del poeta, el *más allá* temático del

poemario. Esta concatenación de entrega le ofrece al poeta el mundo para que vaya por él a su alma. La metáfora «errante en el verdor» *(Cántico,* 22) está relacionada con el extraviado olor de los jazmines de Lorca.

VI

¡Oh perfección: dependo
Del total más allá
Dependo de las cosas!
¡Sin mí son y ya están

Proponiendo un volumen
Que ni soñó la mano,
Feliz de resolver
Una sorpresa en acto!

Dependo en alegría
De un cristal de balcón
De ese lustre que ofrece
Lo ansiado a su raptor,

Y es de veras atmósfera
Diáfana de mañana
Un alero, tejados,
¡Nubes allí, distancias!

Suena a orilla de abril
El gorjeo esparcido
Por entre los follajes
Frágiles. (Hay rocío)

Pero el día al fin logra
Rotundidad humana
De edificio y refiere
Su fuerza a mi morada.

Así va concertando,
Trayendo lejanías,
Que al balcón por países
De tránsito deslizan.

Nunca separa el cielo.
Ese cielo de ahora
—Aire que yo respiro—
De planeta me colma.

¿Dónde extraviarse, dónde?
Mi centro es ese punto:
Cualquiera. ¡Tan plenario
Siempre me aguarda el mundo!

Una tranquilidad
De afirmación constante
Guía a todos los seres,
Que entre tantos enlaces

Universales, presos
En la jornada eterna,
Bajo el sol quieren ser
Y a su querer se entregan

Fatalmente, dichosos
Con la tierra y el mar
De alzarse a lo infinito:
Un rayo de sol más.

Es la luz del primer
Vergel, y aún fulge aquí,
Ante mi faz, sobre esa
Flor, en ese jardín.

Y con empuje henchido
De afluencias amantes
Se ahínca en el sagrado
Presente perdurable

Toda la creación,
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes.

(*Cántico*, 23-25)

En el último poema el poeta descubre la perfección del universo y su dependencia con respecto a la creación. El poeta depende del «total más allá», que es todo lo que está fuera del poeta:

¡Oh perfección: dependo
Del total más allá,
Dependo de las cosas
Sin mí son y están!

(*Cántico*, 23)

El poeta depende de las cosas que existen y consisten independientemente del sujeto. El poeta cree en la realidad objetiva de las cosas. El poema comienza su abstracción («perfección» y «total más allá», *Cántico*, 23), pero muy pronto estos entes abstractos se transforman en entes tangibles, en cosas:

¡Proponiendo un volumen
Que ni soñó la mano
Feliz de resolver
Una sorpresa en acto!

(*Cántico*, 23)

Las cosas proponen su volumen: la metáfora consiste en una humanización voluntarista que está relacionada con la estrofa anterior. Las cosas no dependen del sujeto: «Sin mí son y están» *(Cántico,* 23). Las cosas se expresan por sí mismas, «proponiendo un volumen / Que ni soñó la mano» *(Cántico,* 23). La idea estructurada metafóricamente se confirma con la negación del sueño. La mano no ha soñado con las cosas que toca y palpa. El conocimiento de la mano se basa en la experiencia sensorial y la sorpresa sensorial se transforma en acto de conocimiento. Las experiencias del poeta suceden en una absoluta vigilia. En la primera estrofa del segundo poema, el poeta nos había afirmado y reafirmado su vigilia en la negación y renegación del sueño: «No, no sueño» *(Cántico,* 19).

Dependo en alegría
De un cristal de balcón,
De ese lustre que ofrece
Lo ansiado a su raptor,

(Cántico, 23)

La mera intuición sensible le da al poeta una gran alegría: la alegría de conocer. La metáfora ha sido el instrumento idóneo para expresar la vivencia gnosiológica. Esa es una de las funciones primordiales de la metáfora: darnos la imagen de una vivencia. En esta estrofa la alegría del poeta depende de la luz que entra por el cristal del balcón. La vieja metáfora, «La fruta del cercado ajeno» (8), está muy bien aplicada al lustre de las cosas: «De ese lustre que ofrece / Lo ansiado a su raptor» *(Cántico,* 23).

No hay duda de que el poeta está mirando toda esta explosión amanecida de luz desde su cama. Veamos la perspectiva de donde son vistas las cosas en la siguiente estrofa:

¡Y es de verás atmósfera
Diáfana de mañana,
Un alero, tejados,
Nubes allí, distancias!

Todo el monólogo interior del poemario sucede entre el tiempo que el poeta se despierta y antes de levantarse, y así lo resume la última estrofa del poemario: «Toda la creación, / Que al despertarse un hombre» *(Cántico,* 25):

(8) Garcilaso de la Vega: «Egloga III», en *Poesías* (Zaragoza, Clásicas Ebro, 1971), p. 51.

Pero el día al fin logra
Rotundidad humana
De edificio y refiere
Su fuerza a mi morada.

(*Cántico*, 24)

Ya el día ha amanecido por completo y, para expresar esta idea, se humaniza el día: «Pero el día al fin logra / Rotundidad humana» (*Cántico*, 24). Cuando la humanización ha logrado su efecto, se parte de la humanización para llegar a una cosificación logrando su efecto de transferencia metafórica; la fuerza del edificio que tiene el día se transfiere a la morada del poeta:

Así va concertando
Trayendo lejanías,
Que al balcón por países
De tránsito deslizan.

(*Cántico*, 24)

Para descifrar el enigma de estos versos hay que depender de su sujeto elíptico: ¿El día o la luz? Entonces todo se aclara: la luz o el día ha traído y concentrado lejanía desde todos los países que ha transitado:

Nunca separa el cielo.
Ese cielo de ahora
—Aire que yo respiro—
De planeta me colma.

(*Cántico*, 24)

El concepto de cielo está identificado con «Ese cielo de ahora» (*Cántico*, 24). En estos versos la idea se identifica con la cosa, el concepto de la cosa se identifica con el objeto. Esta estrofa también sirve para explicar el tránsito de dos descubrimientos del poeta:

Soy, más estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!

(*Cántico*, 18)

En el primer poema, el poeta había descubierto la creación y después respira, descubre que él también es parte de la creación. El poeta aspira el cielo y también aspira el concepto de cielo, se satura del planeta y se siente parte del universo. La aspiración que primero nos

había parecido tan elemental es cielo y concepto de cielo y satura al poeta del universo. Ahora entendemos por qué después que el poeta respira se siente parte del universo:

¿Dónde extraviarse, dónde?
Mi centro es este punto:
Cualquiera. ¡Tan plenario
Siempre me aguarda el mundo!

(*Cántico*, 24)

Ya en esta parte del poema el poeta está seguro y se siente centro del mundo que lo rodea. El poeta como centro de la realidad es una idea que se ha venido desarrollando desde el primer poema:

Mientras van presentándose
Todas las consistencias
Que al disponerse en cosas
Me limitan, me centran!

(*Cántico*, 16)

Los enigmas de las cosas también circundan y, por tanto, centran al poeta:

Enigmas son y aquí
Viven para mi ayuda,
Amables a través
De cuanto me circunda.

(*Cántico*, 20)

El centro del universo del poeta es el punto donde él está. Este punto puede ser un punto cualquiera del universo donde el poeta esté. Habíamos visto que las cosas existían y consistían independientes del poeta en un realismo objetivo. Sin embargo, en esta estrofa el poeta es un punto cualquiera de la creación, lo que implica un indudable subjetivismo. El centro del poeta es un punto cualquiera de la creación. Recordemos que el poeta se siente y es parte de esa creación. Las cosas tienen un realismo objetivo, pero el centro de ese universo es el conocimiento del poeta. Las metáforas poéticas tienen en esta estrofa un poder de síntesis filosófica:

Una tranquilidad
De afirmación constante
Guía a todos los seres,
Que entre tantos enlaces

Universales, presos
En la jornada eterna,
Bajo el sol quieren ser
Y a su querer se entregan

Fatalmente, dichosos
Con la tierra y el mar
De alzarse a lo infinito:
Un rayo de sol más.

(*Cántico,* 24-25)

En estos versos hay «una tranquilidad de afirmación» (*Cántico,* 24). En este mundo no ha penetrado el concepto de la duda ni el concepto de la angustia. Estos seres están «presos en la jornada eterna» (*Cántico,* 24). *Jornada* implica día, eternidad, que está fuera del tiempo. Esta técnica metafórica tiene su origen en la mística. Consiste en ponerle un adjetivo eterno a un nominativo temporal, y esto crea un vínculo entre los dos planos. Estos seres están atrapados en el día eterno. Este día puede ser el instante eterno, el momento eterno, el presente eterno de que habla Guillén. Este día es «jornada eterna» (*Cántico,* 24), que también implica una marcada alusión al génesis bíblico. *Jornada* implica período de tiempo.

«Los seres... quieren ser» (*Cántico,* 24): en esta frase hay una intuición volitiva de existir. En «Y a su querer se entregan» (*Cántico,* 24) hay una transición del querer al ser, de la voluntad al hecho. Todo esto es metáfora, humanización metafórica. «Los seres... se entregan / fatalmente» (*Cántico,* 24-25): el verbo *entregan* implica libertad, pero el adverbio *fatalmente* implica todo lo contrario, implica negación del libre albedrío. Los seres dichosos con su ambiente se alzan al infinito. Los seres se alzan de su existencia a su esencia, y toda eternidad se atrapa en un instante: «Un rayo de sol más» (*Cántico,* 25):

Es la luz del primer
Vergel, y aún fulge aquí,
Ante mi faz, sobre esa
Flor, en ese jardín.

(*Cántico,* 25)

La alusión al paraíso terrenal se vuelve a repetir con clara insistencia. La luz del paraíso terrenal sigue brillando, contenida en este instante. La luz de la creación aún continúa brillando. Estos versos se complementan con la estrofa siguiente: «Vigor / De creación concluye / Su paraíso aquí» (*Cántico,* 19). El *aquí* concatena en las dos estrofas lo temporal y lo eterno.

Y con empuje henchido
De afluencias amantes
Se ahinca en el sagrado
Presente perdurable.

(*Cántico*, 25)

El paraíso y esta mañana cotidiana están aquí llenos de amor en un beatífico presente eterno:

Toda la creación,
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes.

(*Cántico*, 25)

El verso «Toda la creación» (*Cántico*, 25) alcanza su máxima plenitud ontológica y teológica. La conjunción copulativa *que*, une lo eterno con lo cotidiano, lo inmutable con lo mudable, lo sensible con lo intelectual, lo esencial con lo existencial. Esa es la síntesis metafórica del poema: el amanecer de un lunes de abril, el génesis y el descubrimiento del ser. Esa es la definición que la estructura metafórica hace de la realidad, del *más allá*, de lo que está fuera del sujeto (9).

ISRAEL RODRIGUEZ

Kean College of N. J.
(Former Newark State).
Dept. of Foreing Languages.
Morris Ave.
UNION, N. J. 07083 (USA).

---

(9) En su *Lenguaje y poesía* (Madrid, Alianza Editorial, 1969), p. 189, Guillén escribe: «El poeta siente en su plenitud etimológica el vocablo 'poesía'. (Por esta 'creación' será, quiéralo o no, segunda respecto a la del primer creador del Génesis. Todos los poetas son 'poetes du dimanche', del domingo que sigue al sábado en que descansó Jehová.) Hay que recoger, para evocar la atmósfera de aquellos años, esta voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciado mundo.» La recreación de la creación poética comienza, en este poema un lunes, para identificar ambos génesis.

JORGE GUILLEN, LA POESIA COMO EXISTENCIA

La generación poética de 1927 articula un corpus literario del que, se ha dicho, arranca y se asienta la literatura hispánica posterior. En la mencionada estructura lírica, una de las aventuras más fascinantes y atractivas del arte contemporáneo, cabe señalar un momento que cronológicamente tiene una importancia cabal para el entendimiento de esta obra. Es la guerra civil española, que supone e implica una toma de conciencia ante ese acontecimiento, sin duda ninguna histórico. Pero si bien esa afirmación es cierta, de una certeza absoluta, es indiscutible que coincide con la crisis espiritual, artística, política y social de la sociedad europea de aquellos años. El 27 se ve obligado como grupo a un total replanteamiento de sus coordenadas poéticas, poesía que se torna más polémica, rehumanizada y comprometida, marginando el tono festivo, alegre, que hasta esa fecha había poseído. El impacto mundial del surrealismo, la crisis mundial de 1929, la convocatoria de la segunda república española son hitos que resumen esa nueva angustia que cristaliza en una obra poética tan diferente de la que esos mismos creadores habían venido haciendo. Del entusiasmo juvenil de la primera obra —coincidente con la euforia mundial de la paz de entreguerras— se pasó a la indagación e interpretación de la condición humana. Guillén representa un punto intermedio, pues ya advirtió Octavio Paz que por años era un poeta inevitablemente abocado a ser puente entre lo anterior y lo que había de ser su propia generación, la del 27. Guillén es unos años mayor que la mayoría de sus compañeros, y ello le permite la contemplación de todos estos elementos perturbadores y destructores con una mayor serenidad y el convencimiento, quizá cierto o, cuando menos, posible, de que ninguna cosa nueva hay bajo el sol de los mortales. Y lo curioso del caso, que también podíamos definir como sintomático y, por tanto, significativo, es que Guillén es un poeta tardío —me refiero, naturalmente, a su aparición pública; no a la concepción personal de su obra—, pues *Cántico* ve la luz en 1928, cuando el poeta tenía ya la edad de treinta y cinco años. Es evidente que había existido una

prehistoria literaria, pero no se decide a editar sus versos juveniles, sobre los que vuelve una y otra vez. Este ir y venir es una de las constantes más importantes de la obra guilleniana, mantenida desde antes de la primera edición de la obra. Escribir a continuación que *Cántico* es un himno a la perfección de las cosas tal y como son, no debe tomarse como una libertad del crítico, sino como la constatación de algo que la lectura del poema nos confirmará. La obra de Guillén parte de la visión de la realidad cotidiana y habitual, pero esta contemplación del entorno es sometida a un proceso de depuración y decantación que la convertirá en acto de creación literaria. Es la mirada del poeta la que ha convertido ese hecho insignificante en la cristalización de la escritura. Mirada que, lógicamente, no es solamente física, sino totalizante y expresiva de la conducta del hombre de letras. Quiero decir que si Guillén observa el mar, por ejemplo, lo hace con Manrique, con Valéry. Lo hace con los ojos de una tradición a la que pertenece, en la que se inscribe y de la que no reniega, pero a la que transforma, modifica y altera añadiendo su personalidad, su naturaleza, el sentido de la existencia impregnado de una considerable dosis de estoicismo. Se ha dicho que en la obra de Guillén no hay crisis espiritual, como no la hay en su vida. Y yo pregunto, ¿qué mayor crisis que trabajar durante más de veinte años en el mismo libro? Someterlo una y otra vez a reelaboración, tachar y romper. ¿No hay, acaso, en *Cántico* la huella del tiempo? ¿No notas la arruga del cansancio y, también, de la desesperación? ¿Qué fue de tanta tersura y lozanía? La poesía no es para Guillén un estado de iluminación divina; el que diga eso, y los ha habido, no solamente ha mentido, sino que se ha equivocado de oficio. La poesía es para el poeta vallisoletano la existencia, es decir, la tortura y la memoria, o por decirlo con palabras de este libro (1), la salvación. Concepto que entronca con el Petrarca, la tercera vía renacentista de la consecución de la inmortalidad a través de perduración en la vida terrena mediante la escritura, poética en este caso. La experiencia humana es, pues, el punto de partida para Guillén, y el arte no es un medio de burlarse de la vida, sino el único medio de introspección en el alma humana, el único procedimiento válido para el análisis y la reflexión sobre el paso del hombre en la tierra, actitud esta que lo diferencia de sus compañeros de generación sobre todo en los primeros años comunes al grupo.

Guillén es consciente de la responsabilidad que ha contraído desde el momento en que decidió ser poeta, siendo cierto, por otra parte, que son muy pocos los autores que pueden decir tal cosa. La respon-

(1) Oreste Macrí: *La obra poética de Jorge Guillén*, Editorial Ariel, Barcelona, 1976.

sabilidad guilleniana es la certificación de ese perfeccionismo que no es inútil ni siquiera accidental, sino que se convierte en esencia, en fundamento de su poética. Es un desafío personal que el poeta asume, con consciencia plena de que el testimonio literario tiene que pasar obligatoriamente por la autoexigencia en la escritura de todo aquello que definirá y conformará la titulación de la obra que quede como visión, como imagen, del mundo para generaciones venideras. Ese adelgazamiento, esa austeridad en la expresión poética es la búsqueda del desnudismo en la pureza de la poesía. Poesía pura, *ma non troppo,* como se definió Guillén en la antología de Gerardo Diego. Es la aproximación a la reticencia, ese arte de las medias palabras donde reside la clave de la auténtica obra literaria, tan alejada de la verborrea habitual de nuestra literatura. La acusación, por lo tanto, que suele recibir la obra de Guillén, en el sentido de que es de un intelectualismo abstracto y deshumanizado, no puede mantenerse. Y no puede mantenerse porque sería una lectura desatenta la que tal cosa ofreciera. Hemos venido viendo que lo que Guillén propone es una filtración de las emociones tanto sensoriales como mentales, en la creencia de que la escritura es una obra de arte y como tal debe someter la experiencia humana a la reelaboración del pensamiento. La obra poética de Guillén es la estructura acabada y terminada de un proceso de años, en el que la llegada al simbolismo es la consecuencia de la conversión de la realidad, manejando conceptos precisos y utilizando formas clásicas españolas, a su vez sometidas a un estado de discusión que pasa por la necesaria manipulación que solamente permite un absoluto dominio tanto de la materia como de la técnica. Guillén desea el orden en sus escritos, y ama el equilibrio entre un contenido real y un ritmo formal, ordenación que debe abarcar la totalidad de cada edición de *Cántico* y los otros títulos. Las palabras en la obra guilleniana pierden su denotación y adquieren una connotación máxima, connotación que ofrecerá al lector la garantía de encontrarse ante una obra cuya tensión emocional, intelectual y comunicativa será absoluta, todo ello bajo la sensación apacible y tranquila de poemas beatíficos y aparentemente fáciles de lectura, al menos en una lectura superficial y lineal, y, por tanto, falsa. No, Guillén no es un hombre complaciente ni un poeta «selecto». Busca la transposición del universo en la geometrización de las formas literarias, la persecución de la simetría de líneas.

Desde esa íntima vibración emocional, hay en *Cántico* una exaltación de la vida y el asentamiento en una postura existencial muy concreta. Exaltación de la vida que no es ingenua, puesto que sería inmoral; nace, por el contrario, de la concreción de un código de

conducta muy determinado, que no supone solamente la visión del lado bueno de las cosas, puesto que Guillén contempla igualmente la fealdad y el mal, pero que actúan como contrapunto de esa alegría de la existencia como salvación ante la injusticia y el desorden, como refugio necesario para poder ofrecer al lector una metafísica de la existencia, en el sentido de superar ésta mediante la asunción de todas sus manifestaciones, sin distinción de clase alguna. Creo que la obra de Guillén, partiendo de esas dos premisas, la asunción de la realidad y la superación de ella —superación que no supone renuncia—, confluye en una síntesis que es literariamente el resultado del poema y de la experimentación que el poeta ha sufrido al caer en la cuenta de esta necesidad —y la poesía no es otra cosa, según José Angel Valente, que un gran caer en la cuenta—. El salto del hecho concreto hasta la simbolización artística es el camino que el poeta recorre desde la contemplación hasta la escritura de esa experiencia. La verdad de la producción literaria de Guillén es que la finitud humana pasa por la grandeza del universo, que el no ser es una esperanza de ser y de existencia en plenitud de la contemplación de la grandeza de la maravilla del cosmos que recoge y envuelve la pequeñez del hombre. En una obra de tal envergadura, la anécdota, el accidente, no es que queden desdibujados ni difuminados; es que no tienen cabida en un proyecto de ahondar e investigar en las simas y abismos de la vida y del hombre, del universo entero. La cosmovisión de Guillén es una relación profunda entre el yo y el mundo, pero dentro del mundo. El Eros, que nos dará una imagen de la sociedad, tendrá la significación telúrica y primitiva de la ritualización primigenia en la indagación de los misterios del hombre, de esa zona irracional que el poeta, hombre de cultura, someterá voluntariamente a la dictadura del esquema mental, racional, en el deseo de explicarse y explicarnos las ataduras del hombre con la naturaleza. De ahí la utilización de las formas geométricas, de la esfera como expresión de lo absoluto, pues nada hay más opuesto a la irracionalidad que el esquema matemático. La sugerencia, incluso instintiva, de la proyección artística de la intención, y posterior e inmediata consecución argumental es absoluta.

Concluido el estudio de *Cántico,* pasa Macrí al análisis de *Clamor,* obra que se compone a su vez de otros tres títulos: «Maremágnum», «Que van a dar a la mar» y «A la altura de las circunstancias». La simple lectura de ellos señala un cambio radical en los planteamientos temáticos y estéticos del poeta. No sería justo afirmar que nos encontramos ante un libro que atenta contra el contenido y el esquema de *Cántico.* La obra de Guillén se debe considerar como uni-

taria en el tiempo, como un todo orgánico y coherente. Pero si *Cántico* fue el espacio del universo, *Clamor* es el tiempo de la historia, en el que Guillén acepta la circunstancia de una coyuntura real negativa, desde el entramado de la palabra y la arquitectura de la concepción poética. Es el tratamiento doloroso y angustiado de la guerra civil española y de la segunda mundial. Es el convencimiento de que el mundo —ese que él pensaba que estaba bien hecho— se precipita hacia un suicidio colectivo; la irrupción, en suma, de un asunto, de una problemática, que no es nueva en la obra poética del autor vallisoletano, pero que hasta este libro se había quedado agazapada, oculta entre sus versos. Si *Cántico* era la metafísica de la existencia, *Clamor* es el estallido de la poesía civil. La personalidad particular y la histórica han podido con el hombre, pero la esperanza en él es posible todavía, si bien es verdad que el orden de las cosas se ha trastornado y trastocado. Lo que antes era serenidad, ahora es desorden. Guillén repudia y rechaza todo esto, y su voz es un canto, un grito de disconformidad con la crueldad y el horror, con la estupidez humana, que es capaz de cometer tales desatinos. Pero también la búsqueda de la solidaridad del hombre, la creencia de que una situación semejante es insostenible por mucho más tiempo. La confianza en las posibilidades humanas, al margen de manipulaciones demagógicas. Y es, igualmente, la necesidad de proclamar nuevamente la cultura como medio de liberación de la ignorancia y la estulticia. El canto ha elevado su voz, y el poeta ha pedido la palabra en el concierto universal, en el desconcierto colectivo, como señala el autor. Guillén se siente cada vez más desamparado y perdido en este laberinto, que ya no es el mundo de *Cántico,* en el que se ha perdido el gusto por las cosas bellas y verdaderas, en el que anida la mentira y el engaño, el odio y el desprecio entre hermanos de una misma nación, de un pueblo idéntico y de una casa común.

La sombra cainita se pasea de nuevo por la tierra, y la poesía adquiere un tono bíblico de venganza, de eternidad, de insistencia en los males que retrasan y postergan el progreso del hombre que insiste una y otra vez en aquellos aspectos que lo acercan a las cavernas y lo alejan de la convivencia, que se presenta más y más imposibilitada por el propio ser humano, ciego ante la necesidad, mirando hacia atrás como la mujer de Lot, sin apenas darse cuenta que esa mirada le conducirá a insondables mentiras, de las que no podrá o no sabrá salir. Pero no hay nada de elegíaco trascendente, nada de ortodoxo dantesco ni retrospectivo proustiano en la memoria guilleniana. El recuerdo —en el que se funde su aventura personal, el fallecimiento de su primera esposa, por ejemplo— es la lucha contra

el olvido. El poeta recrea ese ámbito de la memoria en un lenguaje que es presencia viva y persistente, consciente plenamente de que es la única solución que tiene el autor —lo que lo diferencia de los demás seres— para la recreación activa, para alcanzar la salvación, en el límite de un destino único. El amor perdura de esa manera y se sucede a sí mismo, en una construcción nunca terminada. Siempre en obra, en un rehacerse continuo, sin apenas concederse descanso el poeta, fundiendo la anécdota personal en el espacio del hombre y el tiempo que le ha tocado vivir. Pasando desde el nivel de lo particular hasta la esfera de lo colectivo, desde el terreno del esclavo hasta la residencia del dictador, intentando coordinar y subrayar aquellas constantes que superen el aspecto del accidente, de lo que es personal, pero que reaparece con independencia de la persona que lo protagoniza, adquiriendo el carácter de categoría lo que en un primer plano no pasaba de intransferible, sin que por ello pierda su carácter ejemplar. Al contrario, primando y potenciando todo lo que se repite y aparece en sujetos muy diferentes. Si habíamos visto que se pasaba de lo real a lo simbólico en *Cántico*, en *Clamor* podemos afirmar que este paso se da de la unidad a la infinitud, del yo al todos. Es el mismo procedimiento aplicado a materias distintas, porque Guillén lo que pretende es que su poesía sirva de lección al tiempo que amplía el radio de acción de su literatura para que ésta trascienda los límites impuestos por el espacio y el tiempo y sea válida a todo lector que en un momento o en otro se aproxime a ella y quiera encontrar testimonio de la cotidianeidad heroica y de la visión del universo.

La poesía de Jorge Guillén no se agota en los dos libros anteriores, y en 1967 da una nueva entrega literaria: *Homenaje*, libro que se sitúa a caballo de los dos anteriores. Más concreto y accesible que el primero, menos angustiado y dolido que el segundo. Me parece, por lo demás, que *Homenaje* es una consecuencia de lo que el poeta había venido haciendo hasta su publicación, consecuencia que ligará con la definición que se dio líneas más arriba en el sentido de que la obra de Guillén debía considerarse un todo unitario y coherente en el tiempo. Tal es la precisión y la maestría que *Homenaje*, casi me atrevería a escribir, siguiendo el hilo analítico de Macrí, fue escrito en el momento oportuno y concreto que debía, y en el orden justo. Después de la poesía cósmica de *Cántico*, de la civil de *Clamor*, el lugar tiene que seguir ocupado por el hombre, pero ahora con nombres y apellidos. Esta personalización del argumento poético era previsible. Y lo era porque la obra que nos ocupa ya estaba contenida en la anterior, y ésta en la otra. Lo que se hace, lo que efec-

túa Guillén, es la explicitación de esas intuiciones que apuntaban en la lectura de *Clamor*. Se subsume en el universo la historia, y en ésta, el hombre personalizado, que a su vez lo es en el comienzo. Trabaja, pues, el poeta en estructuras englobantes, en un proceso que parte de lo mayor para ir a lo menor. Es como si se partiera de una premisa inicial y posteriormente se fueran tratando contenidos parciales. La concreción biográfica de la persona en *Homenaje* no solamente no es anecdótica, sino que adquiere el carácter representativo y ejemplar de eje del esquema literario. Para la correcta comprensión de la obra y su cabal entendimiento, casi exige la lectura de los títulos anteriores, aunque tenga la autonomía suficiente como para admitir un tratamiento aislado. Pero la visión conjunta la da la totalidad de la producción poética. Escribir a continuación, y advertir como hace Macrí, sobre la arquitectura armónica de la obra guilleniana, no es ni puede considerarse un recurso crítico más o menos desgastado por la utilización. Es, por el contrario, la necesidad de subrayar ese aspecto primordial, sobre el que conviene insistir, pues difícilmente nos encontraremos con una teoría poética más consecuente que la que estudiamos en este artículo. La necesidad del «más allá», que apuntaba de modo familiar en *Cántico*, se acentúa entre la memoria y el nuevo amor en *Clamor* y *Homenaje*, en lo que Macrí llama «la humildad del heroísmo cotidiano». Quede bien claro, además, que Guillén escribió este libro con el propósito de que fuera el último, intención felizmente desmentida por la posterior publicación de *Y otros poemas*, libro que no añade nada nuevo ni original al monumento lírico de su obra. Posiblemente Guillén fuera consciente de ello, y de ahí la precisión del título, tan acertado como todos los suyos.

En *Homenaje* pasa a un primer plano algo que he intentado, siguiendo el libro que critico, quedara claro era una constante vital en la obra guilleniana. El convencimiento de que la cultura es una forma de liberación de las ataduras y tabúes del hombre. Es innecesario advertir que Guillén es hombre de letras, pero no lo es escribir que el poeta le da a esa formación un carácter activo. Quiero decir que la lectura y el conocimiento de la obra de arte no es para Guillén un refugio frente a la mediocridad y el sufrimiento, ni tampoco un enmascaramiento de la realidad. El arte es para él un gran consuelo, pero es también un sistema eficaz de remodelación de esa realidad adversa y contraria. La cultura adquiere así un carácter de cuerpo vivo y una matización que sin ser nueva es no solamente valiosa, sino regeneradora de toda una tradición que toma de esta manera una revisión de conceptos. Lo que salva al hombre de su angustia es su

intelecto, que no es ya que lo diferencia, sino que lo posibilita para testimoniar al futuro un presente que arranca de un pasado que el hombre, en cierta manera, puede elegir. En todo caso modificar y reconocer con su aportación intelectual. En esa decisión —la posibilidad de elegir— quizás resida la libertad humana, viene a decir el poeta. Bajo este prisma, hemos averiguado una nueva dimensión de *Homenaje,* quizás la más importante, que amplía la línea argumental de universo, historia, hombre, en un nuevo escalón, el de la cultura. La referencia, pues, en *Homenaje* a otros poetas antiguos y modernos, españoles y extranjeros, es un agradecimiento a lo que han supuesto en la formación de su trayectoria literaria, pero es igualmente el reconocimiento de que la poesía, y por extensión el arte, salva —y ésta es palabra clave en la obra guilleniana— al hombre del paso inexorable del tiempo, si bien advierto que Guillén entiende la inmortalidad, al menos así lo entiendo, en el sentido de testimonio comprometido que las generaciones siguientes se encargarán de decir si es válido o no, de la misma manera que él hace con la tradición de la que procede y que ha conformado su espíritu a partir de la elección que antes señalaba.

La reunión de esta densa, intensa actividad poética en 1968, bajo el significativo título de *Aire nuestro,* resumen la intencionalidad unitiva de la obra de Guillén. Coger este libro supone encontrarnos con uno de los mayores logros literarios, y, por tanto, intelectuales, de nuestra época. No necesita más añadidos, pues el ciclo se ha cerrado y ha quedado como perfección acabada. El tema ha terminado, y si hay algo que trasluce a través de sus páginas, este algo es la preocupación por el hombre. Hombre analizado y estudiado en estados diferentes y en situaciones distintas. Guillén puede ofrecer al mundo el espectáculo de la obra finalizada, que tanto tiempo le ha costado, casi cincuenta años de actividad literaria. El esfuerzo merecía la pena. Es el reencuentro con el misterio de la palabra, con la libertad del hombre, con la poesía como existencia.—*JOSE MARIA BERNALDEZ BERNALDEZ (Pablo Casals, 6, 7.º D. MADRID-11).*

ANTONIO BLANCH: LA POESIA PURA ESPAÑOLA, CONEXIONES CON LA CULTURA FRANCESA

«Un día tuve la desdicha de escribir en un prefacio las palabras "poesía pura", que han hecho fortuna. Es curioso ver cómo una expresión lanzada con bastante negligencia toma un sorprendente valor al correr de boca en boca... Lo que fue escrito como expresión convencional parece designar una realidad en sí, que unos y otros se empeñan en definir» (P. Valéry, *apud* F. Vela: «La poesía pura. Información sobre un debate literario» (1).

La cita, aducida sin afán iconoclasta, no es sino un modo convencional, retórico, si se quiere, de empezar, y no debe ser tomada como profesión de escepticismo radical, pues, como el mismo F. Vela comentaba, «si P. Valéry abandona el lema, otros le han tomado y sienten con evidencia que la expresión alude, señala a una realidad», aunque sí como expresión de duda razonable, ante las dificultades de tal definición. Ejemplo de lo primero y prueba de lo segundo nos parece el libro de Antonio Blanch, objeto de este comentario (2).

Pese a la variedad temática del volumen y a sus divisiones claramente establecidas, el entramado perpetuo de sus presupuestos aconsejan elaborar primero un informe condensado y fiel —*quam maxime*— de su contenido y retomar, al final, alguno de los puntos más claramente discutibles, alguna de sus más firmes y valiosas aportaciones.

UNA INTRODUCCION PROGRAMATICA

El libro quiere ser una averiguación histórica y un estudio estilístico que fije temporalmente y defina estéticamente esa «súbita inspi-

(1) *Apud* F. Vela: «La poesía pura. Información de un debate literario». Este artículo, aparecido originalmente en *Revista de Occidente* 14 (1926), pp. 217 y ss., puede leerse también en el volumen misceláneo del autor, *El grano de pimienta,* Col. Austral, 984, Espasa-Calpe, Madrid, 1950, pp. 88-104.

(2) Antonio Blanch: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa* Biblioteca Románica-Hispánica. Estudios y Ensayos, núm. 250, Gredos, Madrid, 1976, 354 pp.

ración de creación y composición pura, compartida simultáneamente por un grupo notable de poetas, durante un breve período, que bien puede denominarse movimiento, generación o constelación de la poesía pura española», y establezca sus correlaciones con el movimiento poético francés contemporáneo, en especial con Paul Valéry.

El concepto de poesía pura de que se parte es el gestado en la tradición poética francesa desde mediados del siglo XIX, que se define como la «producción de unas formas artísticas específicas, purificadas de toda adherencia no poética» por unos escritores autoconscientes de su quehacer, para los que «poesía pura es sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta».

Dentro de esta actitud general esencialista se distinguen tres modalidades documentadas históricamente en la poesía francesa de 1900 a 1930: «la de la pureza expresiva, la de la pureza formal y la de la pureza creadora».

La primera de ellas pretende, sobre todo, la purificación de los materiales del poema: «buscan términos puros, precisos y exactos (...), sin otra intención subjetiva que la de crear belleza por mutuas relaciones que se establezcan entre esas formas tan puras»; P. Reverdy o Max Jacob podrían representarla. La segunda, cuyo corifeo es P. Valéry, insiste «ante todo en la pureza del acto mismo del poetizar. Dan mucha más importancia a la producción que al producto (...). Poesía pura es toda actividad espiritual cuya única finalidad sea someterse a una forma verbal, es decir, hacerse forma. Esta forma así purificada es el contenido más precioso del poema». La tercera, cuyo ejemplo es Henri Bremond, «busca la pureza (...) en el instante mismo de la inspiración, que decidirá de la pureza de todo lo que de ahí se derive, según sea fiel o no a este primer momento (...). Todos los demás actos de la imaginación o de la inteligencia (...) ya no constituyen la esencia del poema».

«A lo largo de este estudio —concluye A. Blanch— hemos de mostrar cómo los que llamamos poetas españoles de la poesía pura se aproximan sobre todo a los de la tercera modalidad, aunque tienen en cuenta también a los de la primera y segunda.»

HISTORIA DE UN MOVIMIENTO

La primera parte del libro (pp. 14-116) estudia históricamente la poesía pura española: sus protagonistas, su evolución, sus relaciones con «la otra poesía».

Durante los años veinte surge un grupo de poetas a los que la

crítica conoce por varios nombres derivados de hechos externos: fechas de ediciones, régimen político, celebración de un centenario; el afán interior que los une, «un grandioso anhelo de pulcritud y perfección», se deja definir por dos palabras: poesía pura. Se adoptan, pues, como denominaciones de este grupo de poetas, la más extendida de las anteriores y la propia: «las de grupo (generación) de 1927 o de la poesía pura».

Sin embargo, ni todos los comúnmente inclusos en el grupo cultivan la poesía pura ni todos los que lo hacen serán objeto de la atención del autor, quien, prescindiendo, entre otros, y «por razones de espacio», «de la obra de juventud de M. Altolaguirre, V. Aleixandre, D. Alonso y E. Prados», se limita a los autores que le parecen más significativos: Guillén y García Lorca, y Salinas, Diego, Alberti y Cernuda, en agrupaciones que no son casuales.

No se desconoce la existencia de diferencias, tanto de grado como de duración, en la adhesión de cada uno de ellos, pero, al mismo tiempo que se subraya la posición magistral de Guillén y la corta fidelidad de Lorca y Alberti, se señala la solidaridad básica en «una misma vocación poética», cuyos rasgos más sobresalientes, esteticismo e intelectualismo, forman parte de un *Zeitgeist* nacido al amparo de un clima histórico de optimismo y prosperidad, orientado y alentado espiritual y materialmente desde y por los centros intelectuales (Residencia de Estudiantes, *Revista de Occidente)* y una crítica particularmente abierta y seria.

Entre 1922 y 1928, fechas señaladas por la aparición de obras que indican, por un lado, la conclusión de etapas anteriores *(Imagen,* de G. Diego) e iniciación de la nueva estética *(Segunda Antología...,* de J. R. Jiménez); por otro, su culminación *(Cántico,* de Guillén; *Primer Romancero gitano,* de Lorca; *Cal y canto,* de Alberti, y *Ambito,* de Aleixandre), el desarrollo del movimiento dibuja una curva en la que pueden distinguirse tres fases: ascenso (1922-1926), apogeo (1927) y rápida caída (1928-1930).

Síntoma del ascenso: el número de publicaciones periodísticas propias o prohijadas por la nueva estética crece, al tiempo que desaparecen las del creacionismo-ultraísmo.

En el cenit de la parábola brillan simbólicamente las celebraciones del tricentenario de Góngora —«sirvió para propagar las ideas de la nueva estética»— entre una pululación de actividades culturales, en especial de los miembros del grupo.

«Un profundo desajuste entre el mundo interior y el exterior hace tambalearse a los sistemas estéticos más absolutos.» El desarrollo

de los acontecimientos desde 1929 hace inviables las «actitudes optimistas o de evasión». Su incidencia en la poesía pura: descenso radical de las ediciones, desaparición de no menos de ocho revistas fieles a una tendencia que, en el campo estrictamente literario, se ha visto desafiada desde 1928 por las primeras obras surrealistas. Poco después, la antología de G. Diego *(Poesía española 1915-1931)* supone el balance de una generación ya disuelta. De la poesía pura sólo quedarán supervivencias aisladas.

A la definición del movimiento de poesía pura en el contexto literario de los años veinte contribuyen decisivamente sus relaciones con los poetas del 98, el posmodernismo y la vanguardia.

De los del 98 acabaron recibiendo, pese a ciertos rasgos coincidentes y precursores, una repulsa total: violenta e inmediata, por parte de Unamuno; vehemente, la de Machado, tras moderadas reconvenciones iniciales, y la de Juan Ramón, despiadada y resentida después de un apoyo tutelar y amistoso en sus comienzos. Formalismo, deshumanización, frialdad, intelectualismo son sus reproches comunes.

La relación con el modernismo aparece determinada por su propia evolución hacia formas purificadas de excesos esteticistas e imaginativos; poı la ejemplaridad de su ruptura con una tradición caducante; por su especificidad lírica orientada «no hacia el goce, sino más bien hacia el conocimiento».

Entre las vanguardias y el grupo de poesía pura los contactos se establecen bien a través de la obra de algunos autores (Moreno Villa fue el precursor más claro, y, «en un sentido bastante limitado», Gómez de la Serna, Valle-Inclán y R. Lasso de la Vega), bien por medio del espíritu colectivo del creacionismo y ultraísmo (de los que recibe el espíritu de libertad y audacia expresiva y el aliento de una búsqueda de la inmanencia poética semejante a la suya propia).

POETICA, METODO Y TENDENCIAS

El análisis de «algunas obras de poesía pura» permite al autor establecer como rasgos básicos de su poética la fe en «el valor absoluto de las palabras» y el papel esencial de la imagen poética.

Lo primero se refleja en un vocabulario despojado de términos tradicionalmente «poéticos», desvestido de sus ornamentos retóricos, buscando «pronunciar el nombre esencial de las cosas»; en una adje-

tivación no trivial, metafórica; en una sintaxis que oscila entre la simplificación y la complejidad orientada funcionalmente a que «el poema se imponga (...) como una realidad verbal autónoma, construida con puros recursos del lenguaje»; en una métrica que vuelve a las formas estróficas como expresión del «deseo de estilo y perfección».

La importancia y peculiaridad del uso del lenguaje trópico por los poetas de la poesía pura y la necesidad de definirlo con mayor precisión mueven al crítico a postular una reestructuración tipológica de la clasificación de las imágenes poéticas establecida por C. Bousoño.

Esta es su nueva ordenación, con las correspondencias de Bousoño:

— *Imagen de razón:* La razón predetermina la relación entre la imagen y el objeto que ella representa. Por ejemplo, la comparación y todas las demás imágenes de las artes poéticas clásicas. (Imagen tradicional, B.)
— *Imagen de sentimiento (o subjetiva):* La relación entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de la emoción que ambos términos provocan en el sujeto. Por ejemplo, el azul claro es la imagen de la pureza. (Imagen visionaria, B.)
— *Imagen de fantasía (o visión):* La fantasía es la que crea la relación irracional entre la imagen y el objeto. Imágenes surrealistas, oníricas, etc. (Visión, B.)
— *Imagen de conocimiento:* La relación entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de las intuiciones claras y totalizadoras de ese objeto y esa imagen. Por ejemplo, la relación «Universo-Rosa».

Si su «radical deseo de claridad y perfección» ha llevado a los poetas de la poesía pura a una casi sistemática exclusión de las formas propiamente simbólicas; si hacen un uso esporádico de las imágenes de fantasía y poco frecuente de las de sentimiento, las imágenes de conocimiento son, en cambio, «uno de sus procedimientos estilísticos más propios».

En unas páginas dedicadas al análisis de un ejemplo —la transposición metafórica «es un surgir de orígenes» que sigue a la descripción de un manantial escondido entre rocas en el poema de Guillén «Tiempo libre»— se busca el porqué de esta preferencia.

Las propiedades de la imagen de conocimiento son: «la gran distancia que existe entre los dos términos: una sensación muy concreta (...) y una idea universal y abstracta»; «la rapidez con que se aproximan»; la precisión con que ambos se presentan.

El efecto de esta atribución de una dimensión intelectual precisa a la contemplación no menos clara de un objeto concreto «es un conocimiento lírico que no procede por abstracción», sino que «es, más bien, una profundización de lo individual en busca de su propia plenitud».

En la poesía pura española, el creador, encuentra en este tipo de imagen la expresión más profunda de su objetivo poético: «Conocer mejor lo que está fuera de sí; (...) olvidar las resonancias interiores que el mundo provoca en él, para buscar el nombre propio de cada cosa. Se intenta recuperar así, en cierto modo, la función poética que, en los orígenes de la civilización, presidió la denominación de los seres (...). Y así la metáfora se purifica de todo valor convencional para convertirse en pura imagen verbal de un conocimiento individual preciso.»

Estos elementos lingüísticos, estas técnicas expresivas, no confluyen en un proceso de creación caótico e incontrolado. La intención obstinada de construcción formal es el rasgo básico de la metodología común a todo el grupo, y está en la base de «una tensión (...) entre dos errores extremos: formalismo y naturalismo», que dan nombre a las dos tendencias que distingue el autor en la poesía pura.

La tendencia formalista, en su expresión extrema, orienta el trabajo de creación a ser un reflejo de su propia actividad. «Poesía del acto de poetizar», oscila entre la autoconsciencia ensimismada de la vida interior —perceptible en J. Ramón y en Salinas— y la evasión antirrealista en la abstracción arbitraria (el Alberti de *Sobre los ángeles)* o en la alogicidad y gratuitidad de lo lúdico —detectable en Lorca, Diego y el Salinas de *Seguro azar*—. En ambos casos, la acendrada elaboración lingüística se tiñe de oscuridad; la tesonera persecución del absoluto formal, de nihilismo.

La tendencia realista —ejemplificada por la actitud objetiva de Guillén, a quien siguen «muy de cerca» J. J. Domenchina y el Cernuda de *Perfil del aire*— desplaza el centro de la poesía, tanto del propio yo del poeta como del acto de poetizar, y lo emplaza en la realidad buscando en la contemplación pura su conocimiento esencial.

PRESENCIA Y APORTACION FRANCESA: PAUL VALERY

Volvemos a la historia externa. En los tres capítulos finales (páginas 178-303) se investiga la presencia de las letras francesas en la vida literaria española a partir de 1918, su aportación a la poesía pura en España y, en especial, la influencia de Paul Valéry.

Traducciones, revistas, viajes personales de escritores franceses, pormenorizadamente analizados, aducen pruebas fehacientes de una presencia constante, fruto del prestigio de la vida intelectual francesa. Particularmente significativos son la pervivencia de los poetas simbolistas (homenaje de los poetas a Mallarmé en 1923), el eco del debate sobre la poesía pura (división de opiniones en torno a la posición defendida por Valéry, desdeñosa mención de las formulaciones de Bremond), y la penetración en España de Apollinaire y los demás «poetas cubistas». «Los poetas españoles del 27 estaban muy bien informados sobre las principales innovaciones francesas de orden estético.»

Pero este interés no se tradujo en dependencia. «No nos cabe la menor duda de que los poetas de la generación del 27 (...) se inspiraron en la obra ejemplar de los poetas franceses (...), pero estos influjos fueron menos eficaces que los recibidos de la propia tradición poética nacional.»

Tradición que no sólo les ofrece ejemplos de pureza poética en sus manifestaciones más alejadas (Romancero, Cancioneros, Gil Vicente, etc.), sino que, en sus representantes más inmediatos, sirve de elemento transmisor de las renovaciones estéticas e innovaciones formales: así, Mallarmé y J. R. Jiménez, Apollinaire y Huidobro representan, respectivamente, la fuente última del aliento y estímulo en el deseo de una poesía esencial y rigurosa y los modelos inmediatos de su expresión formal: calidad y autonomía de la palabra, conciencia lúcida de la forma, invención de un lenguaje figurado libre y audaz. Incluso para esa afinidad que el autor, «contra lo que han opinado bastantes críticos», advierte entre la poesía pura concebida por Bremond y la española, existe no sólo «una corriente de poesía íntima y pura», «una secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que tiene mucho de "místico", según la acepción de Bremond» en la literatura española, sino que se sugiere un posible origen no francés en la lírica inglesa del XIX.

Los viajes de Valéry a España, sus amistades aquí, el interés por su obra reflejado en numerosas traducciones y comentarios, la animad-

versión que despertó entre los mismos poetas que habían criticado al grupo español, la reticencia posterior de alguno de sus miembros, inspiradores o simpatizantes demuestran y, al tiempo, delimitan la presencia y el prestigio del francés.

Un mínimo enunciado de la poética de Valéry—predominio del trabajo de precisión lingüística y disciplina formal sobre la inspiración y el contenido; eliminación de lo oratorio, narrativo o sentimental; voluntad de construcción de un universo autónomo—da cuenta y razón del interés despertado en quienes aspiraban a parecidas metas y del alcance de su influencia: diversidad esencial de J. R. Jiménez, pese a la coincidencia en el control necesario de la inspiración; ecos de su dogmática primacía de la forma en Diego, Lorca y Salinas, quien coincide además con él en la preferencia, entre otros, por los temas de la conciencia del yo.

Pero en quien más importante y significativa es esta dialéctica de semejanzas y diversidades es en Guillén. No sólo cifran su deuda y originalidad, sino la de toda la poesía pura española.

A. Blanch admite «una estrecha dependencia de Guillén con relación a Valéry, sobre todo en aquella primera época del poeta castellano», como demuestra no sólo el testimonio del propio Guillén, sino la comunión en una «voluntad de estilo y rigor de forma» reflejada por la coincidencia en técnicas estilísticas: un mismo tratamiento de la sintaxis y de las unidades métricas (complejidad y simplificación, contrapunto entre progreso conceptual y desarrollo formal, empleo por Guillén de las variantes francesas de la décima y el romance); un gusto igual por la terminología abstracta y de las formas geométricas; pareja preferencia por ciertos temas (luz, aire, horizonte, mar, etc.); idéntica técnica en las transposiciones metafóricas (imágenes de conocimiento como método de conceptualización de lo sensible).

Sin embargo, recursos coincidentes construyen la expresión de dos visiones del mundo radicalmente opuestas: «nihilismo formalista en uno, realismo ontológico en el otro», la diferencia que media «entre la fe y el escepticismo frente a la vida».

La postura se hace extensiva al resto de los poetas «puros» españoles: «Aunque se dejaron tentar por el intelectualismo y el conceptismo preciosista, aunque pretendieron distanciarse de un público demasiado fácil, encerrándose en formas herméticas, no podían enfocar la poesía como una pura creación de la inteligencia.»

El comentario ha de iniciarse confesando la gran injusticia que comete tan escueto resumen de planteamiento y conclusiones, con una obra tan profusamente documentada.

El conjunto del libro aparece como un todo bien trabado, sólidamente apoyado en una extensa bibliografía informativa y crítica, y cuidadosamente razonado en el que, quizá por esas mismas virtudes, resaltan, quizá con mayor relieve del que objetivamente les corresponde, un par de puntos confusos que escapan a ese rigor.

El primero de ellos lo constituye la adscripción de la poesía pura española a la «línea Bremond».

Cuando leemos, en la introducción, que el autor se propone mostrar a lo largo del estudio esta identificación básica *(Vid. supra)* teme uno estar iniciando la lectura de uno de esos «libros de tesis» en el que una subrepticia deformación de los hechos o una hábil psicagogia conduce ineludiblemente al *quod erat demonstrandum.*

Cierto que entre mostrar y demostrar hay su distancia; pero cuando los datos históricos y los resultados de un análisis demuestran «A», la simple mostración de su opuesto «B» es empresa que exige muy sólidas argumentaciones. Y esto es lo que ni la historia ni la investigación objetiva ofrecen. Blanch, y esto es elogiable, respeta la historia y no vicia más que en muy corta medida el rigor de su estudio. Si, pese a todo, quiere seguir manteniendo su convicción, los argumentos se han convertido ya en insinuación, en apreciación muy subjetiva: «*creemos* que se puede señalar *una cierta afinidad...*» (p. 237); «*En cierto modo* esta realidad misteriosa —la poesía pura de Bremond— *parece* coincidir con lo que J. R. Jiménez llamaba "el espíritu, la gracia inmanente de la poesía española" (...) una corriente de poesía íntima y pura (...) que continuaría en el siglo XX con J. R. Jiménez y alguno de los poetas del 27 (...). *En el fondo,* es una secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que tiene mucho de "místico", según la acepción de Bremond» (p. 238); «todos los poetas de la literatura pura poseían (...) *un cierto grado* de romanticismo sincero» (p. 80); «¿no podemos hablar también de *una especie* de misticismo natural en aquellos poemas de Guillén...» (p. 239); «*¿Acaso no podría* considerarse toda la poesía de Salinas de los años veinte como *una especie* de mística al revés?» (p. 160). La cursiva es mía. Sorprende en el penúltimo ejemplo una terminología tan poco guilleniana como «poseer, identificarse, perderse» para definir su actitud.

Pese a que todos los pasajes que tratan la relación de la poética de Bremond con el grupo del 27 traslucen ese tono de hipótesis, tal

afinidad se da por probada incluso al advertir su insuficiencia: «aunque coincidía con la raíz, distaba mucho de explicar» (p. 242) y, desde luego, en el epílogo. (Cfr. p. 306).

Resulta curioso descubrir «técnicas» de atenuación semejantes en dos pasajes que comentan la adhesión expresa de Guillén a la poética de Valéry: «en esta opinión» —la de F. Vela que reprocha a Bremond el confundir la poesía con la mística— «abunda también en cierto modo J. Guillén...» (p. 200) y «J. Guillén parece más bien seguir la idea de P. Valéry» (p. 242) (3).

Hasta este punto, la postura de A. Blanch, pese a ser paradójica, no es *ipso facto* reprobable. Y uno se pregunta cómo conceptos tan dispares puedan ser compatibles y si, pese a su formulación como oposición excluyente (o Bremond o Valéry), no lo serán sólo en apariencia, resultado del enfrentamiento histórico en que surgieron.

Una observación de T. S. Eliot sobre la diferente calidad de las relaciones que se establecen entre poeta-poema y poema-lector (4), aplicada como distinción metodológica al caso, sugiere una explicación plausible: lo que Bremond propone, o, mejor dicho, lo que Blanch recibe de Bremond, no es más que una poética del lector; lo que Valéry expone es una poética de las relaciones poeta-poema.

Está muy justificado que A. Blanch, como lector, valore más entre las creaciones del grupo de poesía pura aquello que más se acerque a la «fuerza misteriosa». Por lo demás, para convencerse de que esto es así bastaría con espigar algunas frases aparentemente impersonales, síntomas de su animadversión a una poesía mental deshumanizada: «recuperarán el contacto imprescindible con la masa humana... lamentarán aquel paréntesis de fingida pureza» (p. 35, cfr. pp. 73, 75, 80, 116 y 307).

Lo que no se justifica, a mi modo de ver, es considerar el criterio de Bremond como un elemento caracterizador. Porque obliga a prescindir de uno de los rasgos característicos de la poética de la poesía pura: la desaparición del yo lírico; porque ninguno de los poetas del grupo lo adopta como poética, lo cual, si no es concluyente, sí es de peso entre quienes «sienten la necesidad de meditar sobre su trabajo literario» (p. 118), y más, estando probada la filiación contraria; porque

---

(3) He aquí parte del texto de Guillén, recogido por F. Vela (*vid.* nota 1) y reproducido por Blanch (p. 201): «¡Qué lejos está todo ese misticismo (de Bremond), con su fantasma metafísico e inefable. (...) Bremond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y esto es ya mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema (...) Poesía pura es matemáticas y es química —y nada más— en el buen sentido de esta expresión lanzada por Valéry...»

(4) *Apud* H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 232.

su ambigüedad e imprecisión lo hacen metodológicamente inservible (5).

Pues bien, tanto su posición cardinal al comienzo y al final del libro, y su estricta contraposición con la postura de Valéry, como la amplitud de su criterio en la selección de los poetas representativos de la poesía pura, muestran que, para Blanch, el criterio de Bremond ha tenido ese carácter. Consecuencia de esto me parecen, por un lado, las páginas excesivamente teoréticas consagradas a las tendencias dentro de la generación (pp. 155-177) en que se advierte la dispersión de la poesía pura en formulaciones cuyos hilos de unión son levísimos (Cfr. p. 158) y comunes a toda la poesía moderna; por otro, la extensión de la poética guilleniana (6) —el único que tiene una poética estricta de la poesía pura— al resto del grupo (7) y el simultáneo y obligado empeño por teñirla de un «sentimiento» que la haga compatible con Bremond. (Cfr. pp. 142-143.) (8).

Pero la referencia a estas páginas nos traslada al otro «punto oscuro».

LA SEDUCCION DE LAS GRADACIONES

Es justamente unas páginas antes donde se establece la nueva tipología de las imágenes poéticas. La misma insistencia del autor en identificar la imagen de conocimiento con un «modo de sentir» (9), nos pone en camino de apreciar lo innecesario de su reclasificación o, por mejor decir, lo inadecuado de su distribución.

En efecto, una simple lectura de la tipología de Blanch (Cfr. *supra)* descubre la falta de homogeneidad de los elementos distintivos. Mientras en Bousoño encontramos como base el carácter objetivo-inmediato,

---

(5) «El concepto de poesía pura si lo tomáramos con el Abate Bremond como mera emoción lírica, perdería su oportuna fuerza delimitadora (...) Así, por ejemplo, A. Monterde, en su libro *La poesía pura en la lírica española,* no diferencia entre poesía pura y lírica intimista», G. Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900,* Gredos, Madrid, 1973, páginas 240-241. A. Blanch (p. 237, núm. 60) admite seguir «en parte, las líneas directrices» de la obra de Monterde.

(6) Un riesgo en el que A. Blanch no carece de precedentes. Cfr. J. Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936),* Gredos, Madrid, p. 55.

(7) Cfr. una razonada visión de la poesía pura *stricto sensu* en España en G. Siebenmann, *op. cit.,* pp. 241-265.

(8) *Vid. supra, infra,* núm. 9.

(9) Nos parece interesante a este respecto subrayar en la exposición del autor el desplazamiento del énfasis en los términos de la definición de la imagen de conocimiento: «es la emoción de un conocimiento (...) un conocimiento que es sensible e intelectual (...) sentir líricamente el mundo penetrándolo por un conocimiento mayor (...) es más una manera de sentir que una manera de pensar...», pp. 142-143.

objetivo-mediato y subjetivo respectivamente de la relación entre los dos términos de la imagen, aquí la homogeneidad es sólo aparente. La sugerente gradación de las denominaciones (razón, sentimiento, fantasía, conocimiento) no presta más que una unidad ficticia a la clasificación. Este gusto por las distribuciones graduales, basadas en un engañoso *climax* entre los nombres tiene otro ejemplo en la distinción inicial de las modalidades de poesía pura; a lo largo del libro no vuelve a mencionarse a la primera de ellas, que no es histórica y que reúne caracteres que son bienes mostrencos de más de un movimiento de poesía contemporánea. Sin embargo la serie «materiales del poema-acto del poetizar-inspiración poética» era atractiva.

Volviendo a las imágenes, los tres primeros tipos de la clasificación de A. Blanch recubren con distintos nombres la de Bousoño. Pero la imagen de conocimiento no se apoya en la forma de la relación que el poeta establece entre los términos, sino en la distinta procedencia de ellos: uno concreto, abstracto el otro.

Ahora bien, entre un término concreto y otro abstracto pueden establecerse relaciones objetivas, u objetivadas por la tradición (río-vida), objetivas-mediatas (rosa-universo, aceptemos que «universo» es un término abstracto) o subjetivas (la ceniza de la vergüenza, Saint John Perse), evitadas estas últimas por Guillén por la exigencia de precisión y claridad conceptual, por el rechazo de lo irracional.

La posibilidad de que imágenes de conocimiento constituyan una modalidad de imagen tradicional pone de paso en entredicho la presunción implícita *(Vid. supra* y pp. 141, 146 y 300) de que entre un término concreto y otro abstracto existe *per se* una gran distancia. El mejor ejemplo en contra es el citado en el texto. No sólo es prácticamente inmediata la captación de la relación objetiva «manantial-surgir de orígenes» sino que por su forma —metáfora predicativa— pertenece al tipo más simple (10).

Estas precisiones no invalidan, sin embargo, la oportunidad y el valor del resto de esas páginas, en especial de la distinción entre imágenes de sentimiento y de conocimiento sea cual fuere su clasificación tipológica. No sólo son, junto con las del capítulo siguiente, las páginas más sugestivas, sino las mejor escritas del libro.

---

(10) Cfr. sobre este punto H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 270-271.

El trabajo más considerable resulta el menos brillante. Pero es la labor de investigación bibliográfica, de acopio de materiales, de consulta directa de las fuentes la que ofrece las contribuciones más decisivas: no sólo ese completísimo cuadro de la historia externa de los comienzos de una generación poética y de sus conexiones con la cultura francesa, no sólo los dos interesantes apéndices sobre la literatura francesa en la *Revista de Occidente* y las traducciones españolas de obras de Paul Valéry y una importante bibliografía temática; los datos aportados sobre la relación del poeta francés con Jorge Guillén y el análisis de sus afinidades formales establecen firmemente un punto hasta ahora controvertido. No menor importancia tiene el rigor documental en asuntos aparentemente banales, por ejemplo la relación de J. R. Jiménez con Valéry durante las visitas de éste a España, que permiten corregir esos pequeños errores que se transmiten de libro a libro, como ocurre en ese ejemplo concreto (11).

Un trabajo de este tipo produce una acumulación de material del que resulta difícil prescindir y que en ocasiones es difícil de seleccionar. Antonio Blanch ha dejado, sin duda, muchos datos de menor importancia, quizá alguno más interesante que el que ocupa su lugar, en su archivo. Por eso en las páginas del libro se encuentran aún algunos que estrictamente analizados resultan, en el contexto de su aparición, irrelevantes (12) y ocasionalmente se echan de menos otros en el espacio que les han robado detalles de los que se podría haber prescindido sin daño (13). Sin embargo, tanto esos como otros ejemplos de material «desplazado» (14), o de la aparente contradicción entre datos dados por válidos a los que luego se añaden nuevas precisiones (15), son pequeños fallos que se disculpan fácilmente si se piensa en la complejidad y tediosidad de tal tipo de labor.

---

(11) Tanto Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 109, como G. Siebenmann, *op. cit.*, p. 245, cometen errores de cronología con el «episodio del ramo de rosas».

(12) Un ejemplo, quizá excesivamente puntilloso por mi parte: A propósito de la influencia francesa «después del armisticio de 1918», se sacan a colación testimonios de E. Pardo Bazán (p. 179) y J. Ramón Jiménez (p. 181) que son, respectivamente, de 1916 y 1913. Son datos que aquí tienen un interés muy relativo; aunque antes se hubiera producido una gran influencia francesa, eso no testifica que se produjera después y si se produjo, no fue, ciertamente, por los dones proféticos de la Pardo Bazán.

(13) Los nombres de los traductores de una antología de poesía francesa, la de Fortún, parecen menos interesantes que el haber completado la lista de antologías que se confeccionaron. Cfr. p. 183.

(14) Aunque el espacio de las pp. 186-189 lo ocupa la información sobre viajes a España de escritores franceses, en la p. 192 se ofrece aún información adicional sobre el tema.

(15) El ejemplo más chocante en la lectura es la confusión que produce, quizá por no señalar bien lo incompleto de las primeras fuentes, la referencia a traducciones en página 182 y pp. 190-191.

La presentación es la usual en los libros de la colección; las *erratas* si no abundan, tampoco faltan (16). Dos *lapsus calami:* en página 53, al final del primer párrafo, se lee «Mediodía», donde debe decir «Litoral»; en página 202, la expresión «librarse de» está por «librarse a».—

ANGEL SIERRA DE COZAR (Aguilar del Río, 9. MADRID-25).

---

(16) Entre las más llamativas: p. 35, núm. 32, «Univ. of. Pers., Leiden», en la ficha del libro de J. Lechner, por Universitaire Pers (=prensa, editora universitaria). El error se repite en p. 325 en la entrada correspondiente de la bibliografía; p. 81, n. 72, «V. Boldoni», por Bodini; p. 120, n. 8, «ziehn», por ziehen; p. 174, n. 58, «Razimo»; p. 218, n. 12, «Deshumanización del ar.e (1925), Oeuvres» (!); p. 261, n. 46, «tradujo al francés el libro de D'Ors, *Le Baroque*» (!).

UNA ANTOLOGIA DE JORGE GUILLEN

Plaza y Janés, en su colección «Selecciones de Poesía Española», publica una antología de Jorge Guillén —«el más viejo y más sabio de nuestros poetas», como ha escrito Cela—, cuya selección ha corrido a cargo de Manuel Mantero, que también prologa el libro.

Mantero, al comienzo del prólogo, advierte: «Que Guillén es uno de los poetas españoles con más literatura sobre su obra está fuera de duda. Acercase a ella, por tanto, no es fácil.» En el caso de otros autores estas palabras podían aparecer como un escudo justificativo. Con Guillén, desde luego, las frases de Mantero son explicables.

Quiero entender que, aunque la poesía no es nunca arte de difusión mayoritaria, esta antología ha sido preparada pensando en un público más extenso que el sacrificado ante el ya muy elevado precio de la obra «completa» de Guillén. De ahí que el prólogo nos explica con bastante prolijidad la biografía y el recorrido total del gran poeta-profesor.

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!

Sí. Jorge Guillén, mediante la palabra, ha sido capaz de apresarlo todo. El aire. El agua. La luz. El tiempo. Poeta del tiempo le llamó Luis Felipe Vivanco. Poeta del Ser dijo José María Valverde. Poeta deseoso de conocer la verdad, de hacerla realidad en cada cosa por medio de su palabra, su sabia palabra metafísica.

Albor, el horizonte
entreabre sus pestañas
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres
están sobre la pátina
de las cosas.

Luis Felipe Vivanco nos decía que tal vez hubiéramos preferido que la poesía de Guillén comenzara siendo poesía del *ser* y poco a poco se fuera haciendo más temporal. Tal vez. Pero frente a sus poemas, frente a esos pocos temas que Guillén toca, sentimos la exactitud de la palabra, notamos como el verso se identifica con la vida, humanizándola. ¿Y no es esto el más noble deseo del poeta?

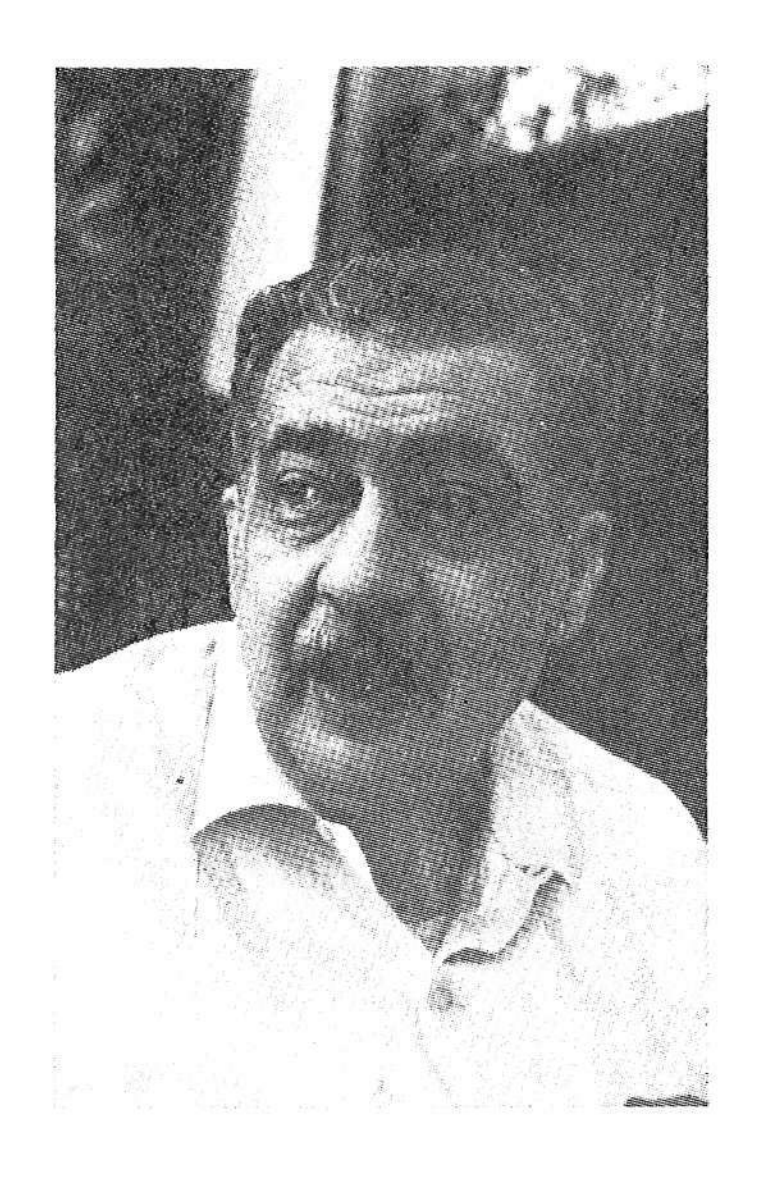
En el prólogo a su antología, Manuel Mantero también advierte al lector: la poesía de Guillén necesita atención ceñida, relectura ensanchadora. Lo dice deteniéndose en una décima de *Cántico,* «Copa de Vino»; en este poema, como señala Mantero, hay una recomendación para que bebamos, lenta, lúcidamente, el vino que a gusto fue escanciado.

A aquellos que descubran a Guillén por medio de esta hermosa antología que Mantero ha preparado con mucho cariño, yo les recomendaría que «bebieran» los poemas lenta, lúcida y amorosamente: Guillén siempre escancia su verso con amor, pero con la sabiduría de quien sabe mirar lo cotidiano dándole a las cosas toda su importancia, hasta lograr que se transformen y sean verso. Porque en Guillén, el vino, el agua, el aire, la luz, el tiempo, todo es *Ser.* Y ese *ser* se hace verso cuando Guillén pone en él su ternura.—*JUAN QUINTANA (Poblado de Absorción de Orcasitas, bloque 6, número 1, 1.º izquierda. MADRID-26).*

RECUERDO A JOSE LEZAMA LIMA



José Lezama Lima



LA EXPRESION AMERICANA DE LEZAMA LIMA

Habitualmente, por teóricos y críticos se ha mantenido que el estilo barroco era equivalente de decadencia y manierismo. Una deformación que suponía poco menos que la traición de la realidad. Este planteamiento, por extraño que pueda parecer, se ha hecho en un país como el nuestro que es la patria de Calderón y de Gracián y que no ha vuelto a conocer, posiblemente, un momento de tal intensidad creadora. ¿Y por qué esa conclusión?, seguramente porque partía de una lectura errónea de los textos manejados, de un esquema previo que entendía clasicismo como identidad de plenitud y el resto ya era otra cosa. De ahí a considerar la linealidad como un acierto y la curva como una equivocación, había un paso. Paso que se dio con bastante frecuencia y más bien descaro. Pero a pesar de todo, algo salvaba esa actitud crítica. Ese algo era la incomodidad que tal escritura planteaba, incomodidad que obligaba a una mayor atención, pues la dificultad es absoluta. Cualquier palabra admite, en ese contexto, un segundo y hasta tercer significado, quedando el primero —el que se entiende en una primera visión— tan alejado y oculto que apenas significa nada. Es indudable, además, que una sociedad como la nuestra del siglo XVII favorecía la creación de un estilo literario y artístico que salvara la concreción de la realidad. Ahí si puede —y de hecho la ha habido— haber decadencia y deformación, pues lo que nace como un recurso intelectual y, por tanto, sociológico, se convierte en una retórica no ya inoperante e inútil, sino también y principalmente asfixiante y agostadora de esa realidad que pretende reflejar la realidad de otra manera. La alusión y la elusión pasan de ser recursos primordiales y claves a convertirse en la propia escritura en elementos sustitutivos de esa realidad que ya no se pretende ofrecer de otra manera, sino que se ha suplantado y se ha perdido, al tiempo, el contacto con ella. Llegando este proceso a la vaciedad del contenido, la deformación de las formas y la perturbación de las estructuras y los estilos, con una intención inmoral y destructiva en el sentido de apoderarse de un código para utilizarlo con fines radicalmente opues-

tos a aquellos con los que fue creado. El círculo se ha cerrado, la pérdida del origen implica la de la memoria, y la inercia lleva a aquellas afirmaciones iniciales, en las que nada significa lo que tuvo que significar y todo es otra cosa, menos clara y precisa, más oscura y preciosista de lo que tenía que ser.

El barroco, en contra de lo que pueda creerse a simple vista, es el arte de la precisión, en el que no hay ni un solo elemento superfluo, en el que nada sobra y en el que todo, absolutamente todo, es necesario para conseguir una aproximación a lo que se nos presenta como desbordante, para intentar una interpretación de esa realidad adversa y nunca complaciente. La libertad creadora es amplia, pero la responsabilidad es mayor todavía, pues debe ofrecerse lo más con los menos elementos posibles. Es decir, la agudeza, el ingenio. La síntesis, en suma, de la superestructura que es la cultura y la infraestructura que es la realidad. Ese punto intermedio de coincidencia entre dos extremos del arco es el arte, la narración, la poesía, el teatro. El barroco pierde el sentimiento sacral y respetuoso de la cultura y se sitúa en un momento anterior al pecado original del hombre, en el que éste no ha perdido todavía la inocencia y tiene que bautizar las cosas que fascinantes se presentan a sus ojos. Es una situación irrepetible y mágica, de ilusión divina y demiúrgica. Porque si el estilo es el hombre, en este caso es un renacimiento en el sentido de que las definiciones anteriores han quedado inservibles, no son suficientes. Del desprendimiento de lo anterior nace el reinvento de los nombres, el hallazgo de las palabras como vehículo de conocimiento y comunicación, y el frescor de los sentidos. La realidad entra por los ojos, se toca con las manos, se huele, se oye, se gusta. La literatura, el arte, adquieren la tonalidad de la fiesta y de la risa, del auto sacramental y de la sátira implacable y grosera, chocarrera y agridulce. El barroco rompe la barrera del tiempo y supera la atadura de la época, convirtiéndose en una constante de cultura. Barrocos son Joyce y Proust. Barrocos son todos aquellos que han experimentado, desordenado, interrumpido el discurso literario y artístico, los que han implantado su voluntad en un grito libertario y apenas controlado. Lo que nació como un estilo, se ha convertido en un sistema estético, sistema con clara y precisa base moral y ética en el que no anida la gratuidad ni la desesperanza, en el que se reconsidera la confianza en el hombre y sus posibilidades, en el que la cultura deja de ser un cauce expresivo, para, sin perder ese carácter, convertirse en un nivel superior, y no por ello menos lícito, de la realidad que se incluye en sus manifestaciones, bien sean artísticas, bien sean literarias.

Los españoles que desembarcaron en América dieron un primer grito de descubrimiento. Este alarido fue provocado por la visión de una realidad ignota. No pudieron decir América, no existía; ni las Indias, no lo sabían. Exclamaron, sencillamente, tierra. Lo que tenían a la vista. Lo que veían era, literalmente, nuevo. Y es curioso, cuando menos, pues ya Bernal Díaz del Castillo nos dice que lo observado era más bien propio de Amadís. La referencia a la novela de caballerías es la fusión de esa novedad deslumbrante y de la cultura que ellos portaban. La expresión en un lenguaje de clara raigambre imperialista y, evidentemente, destructiva. Pero fíjese que esa ecuación —destrucción del pasado, creación del futuro— es en gran manera la base de la cultura y, por tanto, del progreso humano. España destruye en el continente hermano una forma de vida y crea otra. Para el habitante de aquellas tierras es la pérdida de conexión con sus señas primarias de identidad y la proyección hacia un mañana diferente. Ese salto es el desconcierto latinoamericano, que se encuentra con una cultura impuesta y obligado a aprender un lenguaje que no era el suyo, sino el del invasor. Lenguaje, por otra parte, polivalente y polisémico, pues era la esclerotización del burócrata, la parquedad del guerrero, el misticismo del misionero, la frescura del soldado, la naturalidad de la prostituta, la contención del cronista. Era la lengua, compañera del Imperio, pero también expresión de cultura. Es el lenguaje de los ricos y de los pobres, del hidalgo y del pícaro. Todos estos aspectos llegan a lo que aún no es América para enfrentarse con una realidad que debe ser descrita mediante los conceptos que ellos llevan —y la frase merece subrayado—, que son notablemente insuficientes para captar a través de la narración cosas que ni siquiera existían en Europa. Esta tarea, ya de por sí difícil, se complica a su vez con el proceso inverso. El español debía enseñar al indígena el castellano como medio de que éste fuera «civilizado» y aprendiera nuestra cultura y tuviera acceso y conciencia a las nociones de cristianismo, monarquía, consejos, etcétera. Todo aquello que conformaba el esquema superestructural de la sociedad española de la época y que había de crear en la inexistente América una ordenación diferente a la habida en el momento de llegada de los españoles. El conquistador español es revestido, además, de un aura divinal conforme a la conciencia del indígena. Eran perturbadores en toda la extensión de la palabra, pues venían, iban mejor, a revolver un orden ya establecido. El español se encuentra con un contexto racial diferente y aporta una época distinta. Ese carácter divinal que los pueblos —tribus, por decirlo con palabra del conquistador— atribuyen al invasor infunde el pánico en el rostro del indí-

gena. Pánico que asume, posteriormente, la forma de inseguridad y desconfianza. Lógicamente, ni la cultura del español era más avanzada ni la del indígena más atrasada. Era, simplemente, la del invasor y la del invadido. Pero el latinoamericano se ve metido, por las buenas o por las malas, en un proceso que ya es irreversible. Contra el que de todas maneras se rebela en un momento determinado, intentando conectar con ese pasado que se le ha negado y renunciando a esa aportación que se le impone por parte de un pueblo para él desconocido. En la base existencial del latinoamericano se asienta esta tensión, tensión que se extiende de manera lógica al arte, las letras y toda la cultura del continente americano. Recapacítese y démonos cuenta de que las relaciones son múltiples, pues a esos procesos de destrucción y construcción, que a su vez se ramifican en líneas paralelas y confluyentes, se une un deseo de síntesis, de criollismo, que aunará de una manera elemental y, al tiempo, portentosamente humana, este encuentro de dos culturas que crean otra, que ya no es ni la que había ni la que llegó, ya es otra cosa enraizada en la tierra americana y en el alma del mejicano, del venezolano, del cubano, del argentino. América fue bautizada por extranjeros, y los pueblos americanos se vieron bruscamente conectados con una sensibilidad que no era la suya, que no les pertenecía, con el conocimiento de formas nuevas a las que inevitablemente tuvieron que sumarse, una vez consumado ese proceso de llegada de los españoles. América no existía, ciertamente. Fue una invención europea, un mundo viejo que sentía la necesidad de prolongar sus angustias en otras tierras, que tenía que disipar sus dudas y temores en un continente listo para experimentaciones y osadías, continente que había de darle todo aquello de lo que ella carecía. La Conquista es un proceso de coincidencias y de divergencias, un encuentro de las maravillas y de la realidad, de la magia y de la razón. De la afirmación del descubrimiento y la negación de la identidad propia, prolongada en la novedad.

España penetra en América, innombrada e innombrable. Tardará mucho tiempo en que América lo haga en España, y así y todo la reticencia es evidente todavía. La indagación del alma americana es dolorida, el diálogo del hombre con la tierra no es apacible. Por el contrario, tiene conciencia de que en el origen del continente fue el verbo. El escritor acepta esa herramienta que es el lenguaje, a sabiendas de que le es infiel y con conocimiento de que las relaciones serán atormentadas. Es elemental la insistencia en este aspecto de la intelectualidad latinoamericana. Apenas sería posible el estudio de la cultura de los países hermanos sin que se tuviera

muy en cuenta que América es el producto de la simbiosis y el mestizaje. Propietaria de una cultura tan rica como las precolombinas, conquistada por España y colonizada por otros países, influida por Francia y Gran Bretaña, donde se sitúa el norte y guía de las minorías pensantes, el americano huye de América, y es en esa lejanía donde descubre la idea de América, es el distanciamiento el que le conduce a preguntarse por su destino como hombre y como escritor. El que le lleva a profundizar sobre la problemática de su pueblo y su gente, a intentar condensar la fascinación de su tierra en unos folios. El exilio, el destierro, la extrañación o como quiera llamarse, es una constante del pueblo latinoamericano que tiene como meta Europa, la Europa de la cultura y de la libertad, de la Enciclopedia y de las revoluciones, de los distintos y seguidos movimientos literarios y artísticos. Un continente más francés que nórdico, más británico que sureño. El escritor americano acarrea materiales y los adapta a su sensibilidad, penetra en su angustia desde una óptica universalista, superadora de localismos y pretendiendo una representación válida para comunidades muy alejadas pero unidas por esa náusea típica de la época en que nos ha tocado vivir y sufrir. Llegar a la categoría a través de la anécdota, no solamente es meritorio, sino digno de alabanza. Demuestra un deseo claro y rotundo de trascender los límites que impone el entorno en el que por circunstancias se ve el hombre obligado a desenvolver su pensamiento y su actividad intelectual sin tener que pactar con nada ni con nadie, con la libertad de creación como principio no sometido a presiones, ni siquiera a deterioros o imposiciones más o menos vergonzantes que so pretextos de supervivencias van enmascarando el aburrimiento, la cobardía y el consentimiento con situaciones que no hacen más que imposibilitar la tarea del escritor, que difícilmente puede ejercer su oficio sin sentir vergüenza o falta de seriedad y responsabilidad en su cometido.

En la creación de una conciencia crítica latinoamericana tuvo una intervención decidida y definitiva la figura de José Lezama Lima (La Habana, 1910). Lezama supo superar en su prosa el pintoresquismo que atenazaba a la literatura hispanoamericana anterior a él, superación que era el convencimiento de que la escritura ya no podía ser naturalista ni tampoco realista en el sentido peyorativo que el término posee. Era la conclusión a que había que llegar conociendo la trayectoria que el continente había llevado hasta entonces. Para un escritor europeo es fácil situar su obra en Madrid o Londres. Existe ya una tradición que facilita esa situación. Para un latinoamericano, no lo es tanto escribir de un personaje que pasee por Buenos

Aires o Lima. La realidad es completamente diferente, y en todo caso no existe esa tradición que apoye su propósito. Por otra parte, ni siquiera el contexto es el mismo. Se ha dicho que la sensibilidad de Lezama era barroca. No podía ser de otra manera. Y no podía serlo porque América es un continente de bosques más que de árboles, de llanura más que de cercanías. El barroco va bien a los espacios cerrados, y supone la aproximación válida a un pueblo tan incoherente y contradictorio como es la sinuosidad de la conciencia americana. La experimentación literaria es así casi una imposición y una meditación sobre la tierra, tierra en un sentido figurado y real. Pero Lezama era barroco como era gordo, de un modo natural y sin artificiosidades por su parte. Tiene su obra un sentido no desmentido de ingenuidad e inocencia, en la que son las cosas lo que son, sin que puedan ser de otra manera, en la que la estética literaria y artística viene dictada por una realidad en la que tiene asiento la maravilla y la magia del hechizo. La mirada del escritor no pudo ser anodina porque la visión no lo era. Lezama supo y quiso reflejar la fascinación de su tierra cubana, fascinación en el alma de este Proust tropical, asmático igualmente. Sus períodos largos, sus frases interminables rescataban del olvido el gusto de la palabra y la necesidad de adecuar su literatura a ese contexto en el que la visión se perdía en el horizonte. El barroco en la obra de Lezama no es un estilo de la degeneración, sino plenario, no es la evolución de un sistema acabado al que el genio del escritor supiera darle vida. Es, por el contrario, la necesidad de acogerse a ese estilo que había sido la grandeza de la literatura, que en España y la América española había representado adquisiciones de lenguaje tal vez únicas en el mundo, cultura que había conseguido una manera de vida y la creación de toda una moda de vida y una manera de entender la existencia, en la religión, en el arte, en la literatura, en la muerte. Es el arte que aparece en América cuando ya el hombre se ha retirado de la conquista y de la colonización. Es, por decirlo con palabras prestadas, el arte de la contraconquista. Es el propósito de hacer suyo el mundo exterior mediante la asimilación de la palabra. Queda bien claro que Lezama Lima propone la asimilación de ese universo americano por medio del lenguaje. Es decir, que su decisión es ante todo literaria, o sea, culta. Así la realidad real se subsume en el ámbito de la literatura, en la ficción artística que trasciende los límites de la historia, abarcándola en su totalidad en la necesidad de traspasar los condicionantes y las presiones que desajustan el equilibrio entre la vida humana y la frontera de la cotidiana mediocridad. La germinación de la memoria es la búsqueda de la pareja.

El hombre se siente solo y desde ese naufragio personal y colectivo es la recordación de lo soñado, es decir, de lo vivido, lo que le conduce a los abismos de la solidaridad humana, a la búsqueda, o más bien encuentro, de aquello que ha de salvar la inutilidad de la existencia. La obra de Lezama Lima será, pues, a un nivel literario un repliegue sobre la propia personalidad para desde ella pulsar la complejidad del alma del hombre y la amplitud de la naturaleza. Será la conjunción de esas dos características la que defina la universalidad de la obra del escritor cubano. Sólo la dificultad estimula la sensibilidad del escritor, lo difícil es lo contrario de lo accesible, pero es en esa dificultad donde reside el afán de comunicación del hombre de letras, por paradojal que pueda parecer. Y esto es así por la conciencia que Lezama tuvo de las posibilidades expresivas y literarias de su pueblo cubano. La reconstrucción de la observación en la mente del escritor es el ofrecimiento de la escritura al público lector. Lo contrario de la visión histórica. La realidad accede al escritor a través de los sentidos. Pero la recompone, y lo que nos ofrece ya es su opinión personal, es decir, un hecho de cultura que ha sido exteriorizado gracias a su tarea de escribir, que recompone y descoloca lo que no ha llegado en perfecto orden, antes al contrario, lo que ha entrado en él de manera caótica y desordenada, sin que nadie pueda ni deba resolver ese aparente enigma de la mente.

La expresión americana de Lezama Lima es la lucha del intelectual con las formas literarias, plenamente consciente de que no solamente es conveniente, sino necesario, que el hombre explore las zonas oscuras de su conocimiento y su memoria colectiva. El esquema artístico constriñe esa realidad desbordante y el escritor utiliza todos aquellos elementos artísticos que son válidos para la ruptura de la tradición intelectual que bien está, pero que lo que hay que hacer es otra cosa. El reino de la imaginación gana la batalla, sin renunciar a ese pasado que debe ser expresado y lo es, pero ya es la personalidad del cubano la que considera transmutada la imagen que ha recibido. Para Lezama la verdad del arte radica en el paisaje, y tanto lo es el interior del hombre como la variedad de la naturaleza. El hombre forma parte, pues, de ese entorno y es el único testigo que puede dar testimonio de su presencia en esa determinada circunstancia histórica. La persona es la que puede modificar el rumbo de la humanidad, y por tanto del paso inexorable del tiempo que va deteriorando implacable el necesitado paisaje. El arte perdurará y ayudará en el futuro a que el hombre pueda reconstituir lo que son sus raíces y la evolución del pensamiento. Así el arte se convierte en una moral, en un costumbrismo sobrepasado y

asimilado, en el que anécdota, argumento, personajes son diluidos por la importancia de la misión cultural que la escritura adquiere. La literatura de Lezama es más significativa por lo que sugiere que por lo que afirma, más por lo que niega que por lo que asegura, y en esa dialéctica sociológica, la balanza se inclina del lado de la consideración artística de la existencia humana. Para Lezama el arte es consustancial a la naturaleza humana y debe ser decidido propósito del hombre de cultura insistir siempre en este aspecto, quizás para que entre todos lleguemos al convencimiento de que así sea. No es que el hombre viva porque escribe, sino que escribe porque vive. Es decir, la cultura forma parte de la vida, y en tal sitio hay que situarla, logros y fracasos a un lado, pues el éxito o el olvido personal apenas nada tienen que ver con este decisorio menester que es escribir. Será el lector el que salve la memoria del escritor y el que coja el testigo para que la cadena continúe sin interrupciones ni desmayos, en la creación de la tradición a la que su heredero renunciará y de la que renegará.

Desde la revista *Orígenes*, Lezama Lima reinicia el reencuentro con la sensibilidad poética que había de devolver al pueblo cubano la confianza en su pasado y la esperanza del futuro. Es evidente que este grupo no era de corte populista. Por el contrario, estimaba de suma importancia un absoluto gusto por lo aristocrático. Pero es obvio que los caminos del arte son insondables, y lo que había de nacer con aquella pretensión minoritaria tendría la suficiente fuerza y el imprescindible arraigo para que se convirtiera en el punto de partida del rescate del alma popular y la devolución de la literatura a la mayoría. *Orígenes* nace entre dos fechas claves para el entendimiento de la trayectoria de la historia contemporánea de Cuba, la del fracaso de la revolución antimachadiana, la del triunfo de 1959. No son, pues, momentos fáciles los que elige la revista para iniciar su andadura artística, y si bien es cierto que los componentes del grupo, con algunas excepciones, no se distinguen por un marcado compromiso político y social, es indiscutible que lo que los salva es su contribución a la recreación de una estética americanista, lo que imposibilitó que la revista se convirtiera en una más y la liberó del olvido que sobre ella hubiera caído. La sensibilidad barroca es el vehículo adecuado y el cauce acertado y exigido para la tarea que estos intelectuales se plantean. Para mejor entendimiento de sus pretensiones debe señalarse que conjugan dos elementos: de un lado, una óptica europeísta; de otro, la búsqueda de una mitología criolla e indigenista. En principio puede pensarse que son dos manifestaciones contrapuestas. Pero no es así. En la óptica europeísta buscaban

una cultura a la que pertenecían, y la reivindicaban en el convencimiento de su superioridad estética —es indudable que esa actitud conlleva la de respeto, quizás inusual en algunas ocasiones—. El aristocratismo procede de este primer escalón —aunque yo, al tiempo, me atrevo a sugerir que esta actitud conlleva igualmente un germen revolucionario en la creación de la expresividad americana, ya que suponía la utilización de ese material con espíritu de que perturbara cuando menos el establecimiento literario e intelectual de la isla y, por extensión, de la América española—, nivel que sería de una absoluta inoperancia artística —y, por tanto, reaccionario— de no estar fecundado por la segunda pretensión, la de la búsqueda de una imaginería popular que expresara y pudiera expresar la estética europeísta. De esta manera, *Orígenes* indaga en las dos constantes que han conformado la conciencia latinoamericana. Al optar por la conjunción y no por la disyunción, ni por la imposición de la una sobre la otra, el grupo poético toma una decisión que puede considerarse importante, pues admite la necesidad de Europa en su conformación estructural, pero reivindica un pasado olvidado y pisoteado, en el que residen las señas de identidad del pueblo cubano, sus orígenes, por decirlo con palabras del grupo. El esquema de los propósitos es ya una exposición barroca, pues al aristocratismo inicial sigue el «populismo» anterior, proceso que desemboca en la síntesis de los dos elementos divergentes. Debo señalar, no obstante, que las divergencias son más aparentes que reales, pues en definitiva lo que se busca en esa imaginería popular es la prolongación, la presencia de las formas cultas, que, qué duda cabe, habrían sufrido un proceso de adaptación, pero que continuarían respondiendo a su planteamiento primitivo. Es indudable, por otra parte, que esta actitud entre popular y elitista respondía no tanto a un deseo de huida de una realidad adversa como a un claro propósito de contestación a la mediocridad que esa realidad planteaba. Esta confluencia de huida-acercamiento, asunción-contestación, es tan típica de la estética barroca que no merece mayores comentarios.

Orígenes supuso también un cambio de rumbo en el camino de la literatura cubana, pues modificó los presupuestos de la generación anterior a la suya, la minorista, renunciando a los objetivos vanguardistas que tal grupo había tenido, e intentando volver al comienzo de las cosas, y de la experimentación artística. Aunque el intento era arriesgado, tanto que de haber naufragado hoy la literatura cubana sería otro asunto, es evidente que los componentes de la aventura eran conscientes de que solamente era el principio, pero que una vez abierta la brecha era más fácil continuar con la indagación y la

experimentación de nuevas vías. Después de la revolución cubana, el arte y la literatura han caminado por lugares cuyo análisis no es objeto del presente ensayo, pero es indudable que en la base de esa actitud —sin duda ninguna, de mayor amplitud y objetivos nuevos— está la germinación de la semilla plantada por el grupo reunido en torno a la revista *Orígenes*, cuyos componentes fundamentales fueron hombres como Portuondo, Rodríguez, Lezama, Rodríguez Feo, Cintio Vintier, Eliseo Diego.

He señalado anteriormente que no era objeto de este trabajo el estudio de las aportaciones que la revolución cubana efectuó al mundo de las artes y las letras, pero tengo que referirme forzosamente, y con gusto, a ella, pues Lezama Lima la vivió hasta su muerte, ocurrida tan recientemente. El magisterio estético y el carácter de gestor cultural le dieron al autor de *Paradiso* la consideración de pionero en esos logros, junto con otra figura no menos importante, la de Carpentier. Para los escritores que publicaron su obra con posterioridad a 1959 se les presentaba una situación nueva. Por primera vez en toda la historia de Latinoamérica, el intelectual no sólo no era perseguido ni censurado ni siquiera molestado o dificultado, sino que gozaba de un sitio de privilegio para la construcción de la patria socialista. La preocupación del Estado por la cultura no sólo era un hecho insólito, sino fascinante, y era preocupación que huía de las declaraciones pomposas y retóricas y que buscaba la eficacia en sus actuaciones. Consecuciones como la erradicación y posterior desaparición del analfabetismo, la edición popular de las obras literarias, el aumento en las tiradas de los periódicos y revistas, el funcionamiento de los teatros y los cines, la unión de los escritores, y tantas otras cosas son hechos que no se pueden ni se deben silenciar, a no ser que seamos injustos. Hechos que buscaban no tanto la buena imagen de la revolución en forma de propaganda —y consiguió, por otra parte, la consideración y el respeto de lo que hemos dado en llamar mundo libre— como la creación de la cultura en forma de liberación popular. ¿Y cuál era la actitud del escritor en este contexto? Es indudable que la revolución no se improvisa en unos días, ni tampoco que el camino de la libertad se recorre en poco tiempo. La conducta del intelectual en estas circunstancias es difícil. Ha pasado de la más absoluta marginación a disfrutar de un puesto de primera fila. El desconcierto y el desamparo toman cuerpo en él. Quizá la formulación hecha de que dentro de la revolución todo es posible, fuera de ella nada, resuma este estado de cosas. Concretándonos ya a Lezama Lima, cabe afirmar que entendió la literatura como un oficio, o si se prefiere, como una profesión, igual que otro es camarero o

ingeniero. Si Sartre advirtió que el camarero debe comportarse como camarero, es indudable que el escritor debe hacerlo como escritor. Cada cual lucha con las armas que tiene y donde le corresponde. Esta afirmación que parece tan evidente, se olvida con frecuencia. Con tanta que, a veces, adquiere proporciones alarmantes y surge alguien que tiene vocación de Torquemada y nos monta una hoguera dicho y hecho. Debo recordar las palabras de Cortázar al respecto. Difícilmente un escritor puede llamarse revolucionario si no es capaz de subvertir el orden literario. Y eso fue lo que hizo Lezama Lima. Mantener un claro y rotundo compromiso ciudadano con la realidad revolucionaria cubana, pero asegurar que trabajaba como artista y que como tal trabajaba en la evolución de sus proyectos literarios e intelectuales, sin tener que hacer concesiones a nada ni a nadie. A pesar de la importancia de su figura y de su carácter pionero en tantas cosas, su personalidad se escamoteó en bastantes ocasiones y muy poco escritor cubano se atrevió a declarar públicamente la fascinación de su escritura. Son los peligros de los dogmatismos y de las posturas inflexibles. Su descubrimiento universal fue más bien tardío y en circunstancias que favorecían ese reconocimiento, si bien es verdad que a él no le importó ni lo uno ni lo otro. En Lezama había una nivelación entre vanguardia artística y política, pero nivelación a la que no era un recién llegado, sino que era el resultado de una larga maduración, tanto en un terreno como en otro, la evolución en este trayecto es más superficial que otra cosa, porque yo diría que tanto en el Lezama ciudadano como en el Lezama escritor hay una insistencia en temas y preocupaciones que considera elementales y fundamento de la preocupación del hombre, valga la repetición. Es decir, que Lezama crea su corpus literario y político mediante una acumulación de datos y experiencias sobre una idea básica en torno de la que gira todo el resto. Hay un descubrimiento primero, al que le costó un largo esfuerzo y una prolongada prehistoria llegar, pero después es un continuo volver una vez que se ha constatado la certeza de esa afirmación que puede y debe ser sometida, y el escritor lo hace, a una presión de negaciones y análisis de incoherencias, todo ello ayudará a eliminar lo superfluo para que vaya alumbrando la esencia de lo que ha de convertirse en la base de un nuevo experimento literario y artístico. De esta manera el escritor se va acercando a la argumentación primitiva, cerrando la estructura circular y concéntrica que la obra posee en una lectura correcta, interpretativa.

La transposición de un arte europeo era más bien como ejemplo que otra cosa, pues si hay una realidad que merezca el calificativo

de barroca, esa es la americana. La admiración de Lezama por la obra de Góngora y Quevedo, confesada en alguno de sus escritos y latente en toda su producción, supone e implica un homenaje particular a la significación que dichos autores tuvieron en la formación de su esquema literario. Pero es también el deseo de dejar bien claro que en una literatura de ese corte no solamente es necesario, sino imprescindible, el rigor expresivo, pues en contra de lo que pueda parecer no hay nada más alejado del barroco que la difusión de las formas y la dispersión de las ideas. La concentración y la síntesis conforman la base del estilo barroco, que más que estilo se ha definido como toda una literatura y actitud vital. El barroco es un arte desengañado y de soledades, oponiéndose en su individualidad al concepto de compañía y persona. A la alegría propia del renacimiento sucede un sentimiento de dolor y angustia, de desesperanza ante el absurdo de la existencia humana. El arte más que refugio es protesta y contestación a ese contexto que no admite la tranquilidad ni la esperanza. La utilización de la sátira, que es más bien ironía asentada en la obra de Lezama Lima, es una defensa ante la estupidez y un procedimiento perfectamente válido para adquirir una visión más real del entorno del que parte la literatura del autor cubano. La ficción será la manera que el intelectual tenga para revivir los acontecimientos que la precisión histórica no pueda asegurar. La aproximación a la historia mediante la imaginación adquiere de esta manera un sentido nuevo. El que le da el genio del poeta que conecta con una tradición literaria que se remonta a los primeros albores del hombre en la tierra. No es una suplantación, no tampoco una ocupación. Es el arrumbamiento de la mentira histórica y la recreación de la verdad poética, que adquiere la visión de la humanidad de mano del poeta que retoma su antigua profesión y función de cronista y considera el paso del tiempo como tema lícito y aconsejable para su finalidad. La poesía se hace así palabra testimonial y dramática y desenmascara la farsa de la enseñanza histórica manipulada, que se refugia avergonzada en los hogares podridos de la venganza y del miedo. Apenas puede hablarse de la inutilidad del arte ni de la mentira de la escritura. La literatura se hace denuncia y desarma la torpeza de los que no supieron o no quisieron ver la luz que inundaba sus semblantes.

Lezama Lima renuncia a la repetición de mundos ya conocidos y tratados por otros poetas. Opta por la creación de uno propio, que sea suyo y sólo suyo, en el sentido de que no vale la pena insistir sobre aquello que maestros posteriores ya dejaron escrito. Sin embargo inscribe su nombre en una amplia tradición literaria. En apa-

riencia, nos encontramos, pues, ante una contradicción que dejaría la obra del literato cubano fuera de juego. Pero no es así. La apariencia viene a ser un engaño de los sentidos, y si bien la obra de Lezama Lima es profundamente sensual, es indiscutible que es fundamentalmente de clara raíz intelectual y, por tanto, racional. Lezama no renuncia al imperio de los sentidos, bien al contrario, y como veremos líneas más abajo, juegan un papel primordial en la estructura literaria y artística de su obra. Pero el elemento que distingue la producción de Lezama de sus ilustres antecesores es la forma, el predominio de la significación de la literatura por la literatura, considerada como un juego, como un entretenimiento lúdico y, por tanto, apto para cualquier tipo de experimentación que el poeta juzgue oportuno. Lezama Lima recibe un discurso literario que es su herencia, y, en lugar de respetarlo y transmitirlo íntegro e intacto, se considera con la libertad suficiente como para entrar en aquella morada y rehacer todo lo que no le gusta ni le apetece. Todo aquello que debe de considerarse como objeto de debate y, en consecuencia, de discusión. Discusión que el autor establece consigo mismo, a partir de esos textos recibidos, que ya —desde que el cubano los ha leído o, al menos, conocido— pueden ser considerados como pretextos, borradores sobre los que levantar su propio edificio poético. La actitud no es nueva, ni tampoco la intención. Pero también es cierto que siempre se ha corrido el peligro de verse absorbido por aquella materia que se pretende destruir. Conviene, no obstante, hacer una advertencia a manera de recapitulación. Tradicionalmente lo que se había hecho era la versión de un tema recibido. Lezama no hace eso, ni siquiera lo intenta en ninguna de sus obras. Lo que predomina es la forma, y es esa forma la que se ve sometida al asedio del poeta, que no descansa hasta transformarla, hasta verla deshecha y rehecha por su ingenio personal. Es ahí donde radica la diferencia y es esa la aportación propia de Lezama a un material artístico que cogió voluntariamente para someterlo a su particular cuidado. Lezama se aviene a experimentar sobre una obra ya hecha y acabada, a intentar abrir nuevos caminos a un cauce expresivo ya fijado, pero no agotado ni consumido. Vivo y atractivo, propicio para entrometerse en él, y capaz de admitir la remodelación que el intelectual intenta en su esquema. Pero si antes he advertido que no era una actitud nueva, también debo añadir que sí posee cierta originalidad, pues Lezama conjuga ese sistema recibido con una temática novedosa, la del subdesarrollo de su país. Tenemos, pues, de un lado, una estructura artística elevada —en cuanto que es objeto de cultura—, y de otro, el material tropical, pobre y fascinante al

tiempo. La aplicación de aquélla sobre éste produce un efecto de sorpresa, pues consigue el entramado vital en el que la experiencia humana se une a la historia artística. Lezama da en su obra, fundamentalmente *Paradiso,* pero también *Muerte de Narciso* y *Dador,* un paso de gigante, ya que crea en ella una auténtica teoría literaria y expresiva, en la que cada término tiene una significación muy expresiva en el contexto en el que se encuentra, que se perdería posiblemente en el caso en que lo apartáramos de ella. Así en *Paradiso* —y es un resumen de su obra anterior, que adquiere la consideración de preparación para ella— nos encontramos con que la proposición del novelista es arriesgada, pues, consciente de la cultura a que pertenece, intenta devolver al hombre la confianza en su gestión. La literatura es el camino adecuado para esta misión, pero fíjese que inicialmente ha partido del descontento humano, tomando la obra la tonalidad oscura del desencanto, desencanto que sería posterior a la aparición del hombre en la tierra. La pérdida de la inocencia es la aventura de la vida. Al abrir los ojos a la realidad, dura y fea, el género humano toma conciencia de las cosas que le habían sido dadas para su gozo y disfrute. La renuncia —¡y la curiosidad es una actitud típicamente barroca, titulándose así uno de los ensayos más célebres del autor cubano!— a este estado contemplativo pasa por la pérdida de la ingenuidad y el precio del pecado, del primer sometimiento a la conquista de la libertad que paga su precio. Ni en uno ni en otro caso el hombre es plenitud de la naturaleza, pero en el segundo hay una voluntariedad, aunque sea en forma de consentimiento de la tentación, de la que se carece en el primero, en el que se le ofrece todo lo que quiera aunque con prohibiciones que coartan pero que igualmente estimulan la mente humana que por vez primera desde su nacimiento es presionada por el desafío que supone hacer algo que tiene prohibido, pero que puede hacer como sujeto racional que es.

Paradiso es, pues, una parábola sobre la huella del hombre en la tierra, en la que Lezama Lima, como orfebre de la palabra que era, destapa el caudal de sus conocimientos para intentar penetrar en la entraña de un asunto tan complejo y atractivo. Más que un procedimiento narrativo y descriptivo, yo creo que es una reflexión apasionada sobre los errores y miserias de generaciones y generaciones. La conclusión es más bien pesimista, no queda resquicio a la esperanza. *Paradiso,* que es eso, que es la búsqueda de la primitiva inocencia humana, como he señalado líneas más arriba, es también la imaginación de un mundo suprarreal, que consuma este en el que nos ha tocado vivir y cree uno nuevo que nacerá desde las cenizas

del otro. Es como si Lezama propusiera el olvido de la mentira de los días y de los años, del convencionalismo del tiempo y a partir de ese desengaño, que solamente se adquiere y se llega a él por medio del conocimiento de las limitaciones de la mente humana, estado al que únicamente pueden llegar los privilegiados que alcanzan la madurez del pensamiento y la tranquilidad de la conciencia, es como si Lezama Lima, decía, intentara desde esa atalaya la construcción de la ciudad del hombre, sujeto a otras coordenadas y previa renuncia a la vida que se le ha dado. Esta es la vuelta al principio. El intelectual suplanta la voluntad divina e intenta la creación del mundo, que no ha de ser sometido a esquemas ya conocidos. El novelista levanta la voz y toma conciencia del ofrecimiento que se hace. Es uno de los pocos seres humanos que no solamente puede rebelarse contra la injusticia y el desorden, sino que puede proponer una solución a los males de la humanidad. Este carácter profético del hombre de letras le devuelve el papel de hechicero, de brujo de la sabiduría. El poeta se asienta en la tierra y, desazonado ante tanta maldad, la expresa en sus líneas doloridas de angustia y de amor y cuidado por sus compañeros. El carácter de iluminado o visionario le da la posibilidad de denunciar y anunciar lúcidamente el futuro del hombre en esta vida que se la ha vuelto hostil. El infierno son los otros, que no mantienen conductas solidarias y que nos conducen al caos y la ruina sin que nadie lo advierta. Solamente la voz atenta del poeta, apenas sin eco. Así la devolución del hombre a un estado primitivo en el que sea posible la consecución de la vida sin incurrir en los errores que el género humano ha cometido.

El testimonio de la tierra propia, de la geografía cubana, se eleva a un carácter universal en el que la negación de la realidad es la afirmación de la existencia como sistema de convivencia que el hombre debe construir con sus propios medios y posibilidades, sin la ayuda de nadie que pueda descargarle de este cometido que solamente él puede y debe desenvolver para que se produzca la reconciliación del ser con su misma identidad y el hombre levante su cabeza para que desaparezcan las presiones y los condicionamientos que históricamente, desde ese paraíso perdido que fue su aparición en el mundo, han imposibilitado su responsabilidad, el cumplimiento de ella. Este carácter moral de la obra de Lezama no es un añadido ni una consecuencia que se desprenda de ella; es, por el contrario, la constatación de que la recuperación de la libertad del hombre solamente es posible por la cultura, por la reivindicación de la formación y el estudio como medio de alcanzar la hermosura y la paz de aquel estado soñado. Detrás de la lectura de Lezama Lima late

toda una corriente filosófica y poética, de fijación del tiempo en el código de la literatura. Lezama deviene esa fijación a la descomposición y alcance de una atemporalidad que no implica el miedo ni el respeto a una época muy determinada. Es la pretensión de que difuminando sus límites, que pasan por su supuesta desaparición, llegará la obra literaria a alcanzar una atemporalidad que supondrá la validez de la experiencia para momentos muy alejados en el espacio y en el tiempo. La valoración simbólica de la prosa de Lezama es más que un capricho o una intencionalidad antepuesta. Es la necesidad de que esa pretensión sea expresada de modo que resulte absolutamente segura para el lector. Es, igualmente, una simbología alcanzada desde el suelo de la expresión poética, y este es un punto importante, ya que la llegada a ese nivel arranca y pasa por el pensamiento del escritor, pero debe llegar al receptor desde la esfera de la lingüística, para que éste asuma la pretensión tenida por el emisor a través del esquema expresivo que es la escritura. El símbolo adquiere así una expresión intelectual —en el sentido de ser una suma y conjunción de deseos y necesidades—, postergando la definición habitual en el sentido de entenderlo como artificio literario o recurso para expresar algo que así debe ser dicho. He aquí cómo un nivel se funde en el otro, enriqueciendo el sentido último de la obra que cierra en el final lo que era propósito convencido en el primero. Así, pues, la expresión americana de Lezama Lima es la búsqueda de un código comunicativo que le permita la invención de una escritura que debe ser propia de aquel continente, no tanto por un prurito pedantesco, impensable en el autor cubano, como por el afán de conectar con una cultura perdida, igual que la inocencia humana, que permita la recuperación de una zona apenas frecuentada, en la que la pluma del escritor pase con el propósito de recreación de ese espacio fuera de una localización muy precisa que dificultaría la finalidad del escritor. Es más bien el lugar del mito, y la utilización de unas vías de acceso a ese mito, que igualmente han de ser difíciles, pues la llegada al sitio sagrado es un camino angosto y cansado en el que puede naufragar la paciencia del hombre y, por tanto, del novelista. La honestidad del artista es una premisa indispensable, que Lezama acoge gozoso, para que no se interponga el engaño en un empeño tan ambicioso. La reelaboración de la materia es el privilegio del intelectual, la facultad de analizar la experiencia humana para conseguir la representación de lo que es válido solamente para que el artista sepa llegar a un estado de creación en el que el hombre tome el lugar que le corresponde en la necesidad de que la escritura refleje esta aparente contradicción entre la rea-

lidad y la idealidad. Pero, evidentemente, si existe este afán de analizar la experiencia de sus compañeros para alcanzar una expresividad que sea válida a todo el continente y por extensión al resto del mundo, también es indudable que en ese mismo deseo debe ser puesta en entredicho la cultura y sometida al mismo proceso de discusión, de negación y de afirmación. Es lo que Lezama Lima hace con los fenómenos literarios que le interesan, aplicar el prodigio de sus facultades analizadoras para extraer lo que sea significativo en el esquema de su obra. Eliminar no ya lo que no le interese para sus propósitos, sino lo que no adquiera valoración para llegar a la definición de lo que el arte debe ser a juicio del autor de *Paradiso*. De esta manera, esa superestructura que es la cultura se ve igualmente sometida a un verdadero asedio en la obra del cubano para que ella forme parte del juego y sean revisados sus conceptos y puestos al día, como herramienta de trabajo que es. Nada se salva en este proceso de subvertir el orden literario y artístico recibido. Y ello se hace a lo largo de todas las obras de Lezama, pues mantiene las mismas preocupaciones en todas ellas. La consideración, pues, de que la producción literaria de José Lezama Lima es un lujo de la literatura latinoamericana demuestra un error de planteamiento y equivocación, tanto en la lectura como en la consecuencia crítica que de ella se desprende. El supuesto descompromiso del cubano es, por el contrario, la búsqueda de las raíces de su pueblo y, por extensión, del continente. Ni hay un sólo elemento gratuito, pues no puede llamarse gratuidad a lo que he intentado analizar en este ensayo como nivel expresivo de la intencionalidad literaria y artística del autor de *Paradiso*, ni existe posibilidad alguna de que la materia narrativa carezca de fusión con la forma descriptiva. Es más bien la sinceridad como introspección unitaria, en la que se diluye la preocupación del novelista que renuncia al desgarro, pero no porque no crea en él, sino porque piensa que no es el método más adecuado para acercarse a ese asunto que vuelve y revuelve en su obra narrativa. El erotismo latente y manifiesto en la escritura de Lezama Lima es el procedimiento de que se haga visible a la vista del lector la liberación humana de sus ataduras. Este punto, que se ofrece de modo muy artístico —y todos recordamos la famosa página de *Paradiso*—, es la apertura de nuevas brechas en el muro de las prohibiciones, ya de por sí resquebrajado. Ese asedio a la ignorancia humana es una de las tareas más hermosas a que pueda dedicarse el intelecto del hombre. Yo diría que las dos líneas maestras sobre las que se levanta el edificio de la literatura de Lezama Lima son el arte y la humanidad, cimientos en los que se basa la maestría arquitectural

de este hombre, que dejó toda una teoría del arte y la reivindicación del análisis como medio de penetración en los abismos insondables de la conciencia humana. La oscuridad y reciedumbre de su prosa le hicieron autor de difícil acceso y le convirtieron en escritor de trayectoria solitaria. Supo aplicar su ciencia a la interpretación de la vida y del arte y exorcizar el hechizo de la palabra, devolviéndole su condición primera de pureza y de incontaminación, despojándola de los afeites y de los vestidos con que el hombre la había ido afeando y ocultando su belleza hasta hacerla irreconocible y obligarla a que se quedara sola, sin la compañía del que había sido su amigo. Si la tarea de Lezama Lima fue importante como intelectual, es indiscutible que lo fue más como artífice de una prosa que no dejaba resquicio a la desesperanza, que proclamaba la supremacía de la literatura como medio de aproximación entre los hombres, como vehículo de conocimiento e indagación reivindicadora de la expresividad americana. Del reino de la palabra.

JOSE MARIA BERNALDEZ BERNALDEZ

Pablo Casals, 6, 7.º D
MADRID-11

«PARADISO»: CONTRACIFRA DE UN SISTEMA POETICO

La obra de José Lezama Lima se nos ofrece como una totalidad compleja y trabada, en la que cada una de las partes que la conforman, ya sea poesía, ensayo o novela, delatan la presencia de un sistema de relaciones subyacente, contracifra de las posibilidades de lectura:

> Para la poesía Lezama ha intentado precisar un sistema suyo, basado en métodos de suscitamiento, como la memoria hiperbólica y la vivencia oblicua. Pero es en su novela donde una metodología inducirá la construcción de aquel sistema (1).

Lezama Lima, a través de sus ensayos y de un modo más hermético en su poesía, despliega, completa, perfecciona lo que él llama el sistema poético, hasta llegar a *Paradiso:*

> Para llegar a mi novela hubo necesidad de escribir mis ensayos y de escribir mis poemas..., mi trabajo oscuro en la poesía y trabajo de evidencia, buscando lo cenital, lo más meridiano que podía configurar en mis ensayos, tiene como consecuencia la perspectiva de *Paradiso* (2).

Así la novela será la culminación de una trayectoria, centro de confluencias de múltiples sentidos que antes no habían logrado su convergencia:

> La novela me trajo una alegría inesperada. Fue para mí como nacer de nuevo después de treinta y tantos años de escribir miles de páginas. Todas las puertas cerradas descubrieron su sentido, todo se puso a caminar hacia su definitiva sabiduría. Creo que *Paradiso* permitirá al fin una penetración más justa en mis obras anteriores. Para un escritor que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela: ella ordena el caos, ella lo tiende bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo (3).

---

(1) Julio Ortega: «La biblioteca de José Cemí», en *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, p. 516.
(2) Jean-Michel Fossey: «Entrevista con Lezama Lima», en *Imagen*, núm. 46, 1969.
(3) Tomás Eloy Martínez: «El peregrino inmóvil», en *Indice*, 232, 1968.

Como dijo José Agustín Goytisolo, el sistema es un serio intento de poetizar el caos, es una teoría sobre el mundo y la literatura; no se refracta sólo en *Paradiso,* sino «que todos sus escritos en cualquier género no son más que la prolongación de un maravilloso universo poético» (4).

Intento estudiar a través de una lectura de *Paradiso* cómo esta novela es una repetición, no mero sistema de equivalencias; cómo es «una forma más amplia, tal vez más visible», de expresar el sistema poético, esa «temeridad», ese «intento de intentar lo imposible» (5). Cintio Vitier dijo que

> en *Paradiso,* sin prejuicio de los prodigiosos retratos y el henchimiento reminiscente de las sensaciones hallamos ese mundo que hemos sintetizado como *experiencia sensible,* continuamente integrándose con la otra mitad del todo poético que Lezama persigue en el horizonte de su ambición creadora; es decir con su *experiencia vital de la cultura.* Y esa integración es precisamente lo típico de su poesía y de su pensamiento (6).

Mundo tramado, construido con experiencia sensible y experiencia vital de cultura; novela, «centro del paraíso», de la que se ha hablado como «la configuración desmesurada de una gran Imago Mundi... elaborada con la misma ambición totalizadora de los *Specula* medievales» (7). *Speculum,* el artista crea con el afán de imitar a Dios. El mundo entero se le brindaba como un símbolo, el mundo material era una imagen constante del mundo espiritual. La idea de la cosa era más real que la cosa misma. Para la mente medieval el universo era la expresión de la palabra divina (8). El artista no pretendía copiar una realidad exterior, sino que deseaba captar a través de ella la palabra divina, e imitarla.

A la vez este universo, macrocosmos, que es ya una reflexión, encuentra su equivalencia proporcionada en un microcosmos, criatura en la que se logran todas las lecturas del mundo que en ella se refractan. Intrincado juego de reflexiones, el texto de *Paradiso* se despliega en un espacio de ficción, donde José Cemí es el reflejo de un todo sistemático, punto privilegiado en el cual las analogías (9) ela-

---

(4) *Posible imagen de José Lezama Lima,* prólogo de José Goytisolo (Llibres de Sinera, 1969), p. 12.

(5) *Interrogando a Lezama Lima,* Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (Barcelona, Cuadernos de Anagrama, 1971), p. 39.

(6) Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía* (Universidad Central de las Villas, 1958), p. 392.

(7) Eduardo Forastieri Braschi: «Aproximación al tiempo y a un pasaje de *Paradiso*», *Sin Nombre,* V, núm. 1, p 57.

(8) Consultar Emile Mâle: *The Gothic Image,* traducido por Dora Nussey (New York, Icon Editions, 1972), especialmente el capítulo titulado «The mirror of Nature».

(9) Considero lo que Michel Foucault dice de analogía en *Las palabras y las cosas,* traducción de Elsa Cecilia Frost (México, Siglo XXI, 1972), pp. 31-32.

boran sus coincidencias. Por esta razón deja de ser un mero personaje entre otros; es el «pequeño mundo» en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas para inaugurar un orden nuevo. Pero José Cemí, microcosmos inmerso en la cultura, no es la reflexión de una realidad del universo, sino del sistema poético, considerado un intento de cosmovisión. Lezama dice en *Tratados en La Habana:*

> La escolástica empleaba con frecuencia los términos: ente de razón fundado en lo real. Esta frase nos puede ser útil. Llevémosla a la poesía: ente de su imaginación fundado en lo real. O si se prefiere como yo lo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal (10).

Ente de razón reflejo de lo irreal, José Cemí es una metáfora del sistema poético, el cual se reitera de este modo en otros términos. Tal recurrencia será una «aireación, penetración de la luz por láminas que la refractan con delicadeza» (11); esclarecimiento del sistema poético-macrocosmos, que se realiza por medio de la metáfora y la imagen:

> Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio (12).

Las coordenadas del sistema van a encontrar su gravitación en *Paradiso,* y a su vez el sistema poético va a ser una emulación del universo-expresión de una fantasmagoría cultural, ambos descifrables por medio de los otros, como términos de una ecuación. Así el texto que me propongo estudiar es una reflexión lograda gracias al deslizamiento de «un espejo que suda enigmas» (13):

> Restituirse y abandonarse a su misterio: esta frase parece sugerir un mismo movimiento de dos frases: lo que se revela y a un tiempo se vela. También, como ninguna otra de Lezama, esa frase evoca el carácter mismo de su obra... Nos conduce, por supuesto, a un punto crucial de ella: su hermetismo (14).

El hermetismo es el camino de lo oscuro para enriquecer las posibilidades de la luz. Al enfrentar y buscar la llave de las articulaciones

---

(10) José Lezama Lima: «Playas del árbol», de *Tratados en La Habana* (Ediciones de la Flor, primera edición, 1969), p. 123

(11) José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana* (La Habana, 1965), p. 10.

(12) José Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos* (España, Barral Editores, 1971), página 66.

(13) José Lezama, L.: *Introducción a...*, p. 49.

(14) Guillermo Sucre: «El Logos de la imaginación», en *Revista Iberoamericana,* números 92-93, p. 495.

de los textos no se trata de simplificar o traducir la «fértil oscuridad», sino de iluminar las insospechadas complejidades de la totalidad. A través de la lectura de uno de los términos de la metáfora *Paradiso:* José Cemí / microcosmos, insinuó las posibilidades de delinear el macrocosmos / sistema poético. Consecuencias que esclarecen causas, sombra que revela el cuerpo que la proyecta. Lectura crítica, como la propuso Severo Sarduy, realizada como una metáfora totalizante de la cultura y una conversión de todo el léxico del saber en discurso literario. El sistema poético de Lezama es el espacio donde las múltiples coordenadas del universo como expresión de una fantasmagoría cultural alcanzan otro nivel y son transmutadas, recodificadas. Un ejemplo son las «eras imaginarias»:

> No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico para que se engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure. Ni es tan sólo que la causalidad llegue a hacerse viviente por personas donde la fabulación unió lo real con lo invisible..., sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen se puede apresar al repetirse (15).

Por lo tanto, una serie de momentos históricos son leídos y considerados con el propósito de ser combinados en un nuevo código de alusiones. Desde este nuevo nivel emerge *Paradiso* como reflexión que se expande en innumerables niveles de lectura que contradicen cualquier demanda heurística convencional. En resumen: lectura de un texto que por medio de un punto privilegiado, José Cemí, microcosmos, es una reiteración de un sistema que organiza sus coordenadas, emuladas del universo, para alcanzar más «la sorpresa maravillosa que una ilusión realista» (16). Todo el acervo u ofertorio cultural del universo está dado en un orden o desarrollo «causal cronológico» que lo sumerge en una uniformidad que lo debilita, mientras que el sistema poético lo somete a una «sincronización, un seguimiento, una simultaneidad, y todo lo que es creador se agolpa en un primer plano» (17).

---

(15) Lezama: «A partir de la poesía», en *Introducción a los...* Julio Ortega dice: «El punto de vista sobre la tradición debe ser otro: en lugar de la historia cultural, la recuperación de las "eras imaginarias". Y aquí radica el centro del cambio para Lezama: la tradición deja de ser una cronología evolucionista y se convierte en una alternancia de la ficción. ... la historia es aquí entendida como el ciclo configurador de lo imaginario. ... todo indica que aquí la naturaleza humana se define por la imaginación. Sólo que esta imaginación es entendida como un sistema de conocimiento desde la necesidad unitaria y reveladora que sustenta a su obra.» («La biblioteca de José Cemí», p. 510.)

(16) José Lezama Lima: *Los grandes todos* (Montevideo, ARCA, 1968), p. 38.

(17) *Interrogando a Lezama,* p. 54.

«Podríamos decir que el sistema poético culmina en la última parte de *Paradiso*» (18), dice Lezama. Me detendré en la lectura del capítulo XIV de *Paradiso* para buscar desde él las articulaciones que conforman el funcionamiento del libro, encausándolo dentro de los términos que lo hacen análogo al sistema poético. Este capítulo está constituido por dos partes claramente separadas. La primera de ellas es un intento de trazar la biografía de Oppiano Licario a través del discurso de voces múltiples. De tal conjunto de historias resulta un rompecabezas de posibilidades, del que no sólo se puede obtener la imagen de Oppiano Licario, sino también un método de acercamiento a la diversidad del laberinto que la biografía de José Cemí brinda en los capítulos primeros. Tal biografía no es una serie de eventos que tratan de unir un pasado y un presente, sino que José Cemí es el centro fluctuante de un arco o de un círculo cuyos radios son historias ajenas a esta vida. Biografía de José Cemí, pretexto de construcción, ensamble de historias que marcan momentos culminantes de ciclos familiares. José Cemí se hace presencia en el texto gracias a los nudos de parentesco que lo ligan a los protagonistas de las historias narradas. La cadena longitudinal del discurso nos sumerge en una ilusión cronológica, simulación que un calendario desmentiría tras la lectura advertida de los mencionados datos históricos y las edades de los personajes. Se erige una familia, un mundo ceñido de relaciones, desde un personaje (19). El árbol familiar se expande desde «un gossá familia» del abuelo vasco, apertura hacia el desvelamiento del secreto de la dinastía familiar, hasta la cena de la abuela, doña Augusta, ágape funerario (20). Esta serie de episodios o historias imbricadas no tratan de representar una vida, de copiar las vicisitudes de una biografía, sino de armar un espectáculo, cuyo montaje ofrece las coyunturas de esa metáfora que es el enfrentamiento entre Oppiano Licario y José Cemí, para alcanzar las varias secuencias del texto. Cada una de las biografías como si «fuese tan sólo un laberinto unitivo, cuyo nuevo fragmento de temporalidad iba sumando nuevas caras, reconocibles por la primera jugarreta ofrecida en su primera temporalidad» (página 579) (21).

(18) *Interrogando a Lezama*, p. 39.

(19) No sólo Oppiano Licario y José Cemí son delineados gracias a una serie de historias, sino que Fronesis y Foción, como lo señalaré más adelante, logran su presencia por medio de la historia de sus padres.

(20) El episodio del «gossá familia» del abuelo vasco se encuentra en el capítulo I de *Paradiso* (pp. 23-27; la numeración de las páginas corresponde a *Paradiso*, Ediciones de la Flor, 2.ª edición, 1968) y la cena ofrecida por la abuela Augusta está en el capítulo VII (pp. 240-246).

(21) De aquí en adelante sólo haré referencia al número de página de *Paradiso*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.

La segunda parte del capítulo XIV está dedicada al encuentro entre José Cemí y Oppiano Licario:

> Licario ha puesto en movimiento las inmensas coordenadas del sistema poético para propiciar su último encuentro con José Cemí. Era necesario que Cemí recibiese el último encuentro con la palabra de Licario (22).

Licario ha muerto y la hermana, Inaca Eco Licario, debe entregar un poema a José Cemí, lo último que Oppiano Licario escribió. Dice Emir Rodríguez Monegal:

> ... por medio del poema —el último texto que escribe Oppiano Licario antes de morir— su destino de guía, de maestro, de mentor, se cumple y realiza finalmente: el poema transmite el testamento de Oppiano Licario, testamento dirigido a un solo ser, a aquel que de algún modo lo continuará, cumplirá su obra, la perfeccionará (23).

José Cemí se encuentra con el mismo Licario en la urna de cristal. Allí Oppiano Licario,

> como un espejo mágico captaba la radiación de las ideas, la columna de autodestrucción del conocimiento se levantaba con la esbeltez de la llama, se reflejaba en el espejo y dejaba su inscripción. Era la cola de Juno, el cielo estrellado que se reflejaba en el paréntesis de las constelaciones (p. 615).

José Cemí encuentra su reflejo en el «espejo mágico» que Oppiano Licario es ya en su eternidad, pero esta refracción cumple, además, un camino inverso, desde que Oppiano Licario «se reflejaba en el espejo» que José Cemí brindaba, y en él dejaba su inscripción. Esta reflexión doble se fija en la reiteración de los dos símiles que completan el párrafo: Juno, mirando hacia el pasado y hacia el futuro; las estrellas, mirándose a sí mismas en las constelaciones que las ordenan y apresan en sentidos ajenos a ellas mismas. Redundancia insistente de la reflexión mutua que alcanza el asombro del uno. Las constelaciones son la lectura impuesta, un desciframiento convencional que responde a la codificación de ciertos elementos culturales, todos ajenos al orden celeste en el que las estrellas se mueven. Estrellas y constelaciones se limitan y se expanden entre sí, en las posibilidades de una lectura instaurada. Dice Lezama: «Formado por una reducción del doble en la identidad...»

---

(22) José Lezama Lima: *Las eras imaginarias* (Madrid, Ed. Fundamentos, 1971), p. 183.

(23) Emir Rodríguez Monegal: «Una silogística del sobresalto», en *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, p. 525.

Estamos en las últimas páginas de *Paradiso*, y este encuentro entre Oppiano Licario y José Cemí ha hecho posible «llegar a la nueva causalidad». Hay un espejo que les da a cada uno de ellos un espacio fuera de sí mismos, que amalgama las diferencias dentro de una relación sutil, además de enriquecer o amplificar las identidades de cada uno. Ellos son al mismo tiempo el uno y el otro, son ellos mismos en ese otro lugar, son fuera de sí y son en sí. El espejo es la línea que instaura la distancia entre ellos, y no queremos decir con esto que los aísla como dos partes ajenas, sino que se postula como la relación por medio de la cual todo el sistema se enlaza y se destaca, donde se nos rinde y se nos resiste. Por tanto, este espejo no es una separación sino una apertura; la posibilidad de mantenerse íntegros, de no perder el ser por sí mismos. El encuentro entre Oppiano Licario y José Cemí es el resultado de la necesidad que va creciendo a lo largo de la novela, de reunir en un punto de convergencias, lo que no tiene diferencias. Una relación semejante señala Julio Ortega cuando dice:

> Licario es, por todo ello, la realización alegórica de Cemí, el espejo que lo proyecta: su definición por la poesía, su destino ocupado por la poesía, es también una antelación del propio discípulo que incorporará al maestro muerto al centro de esta realidad verbal, llave que abre la casa en llamas de la cual saldrá Cemí hacia el recomienzo, hacia el reconocimiento del ritmo; o sea, a la únidad de su propia experiencia en la poesía, en *Paradiso* (24).

Así, una primera lectura de *Paradiso* es «lo abstracto que termina en lo figurativo» (p. 564), como el mismo Lezama lo puntualiza:

> ... es mi madre, mi familia, la amistad en lo que significa de reto peligroso (la apertura del compás: la amistad), y después, la presencia de Oppiano Licario, que es una especie de Doctor Fausto, de ente tibetano, el hombre que vive en la ciudad de estalactita, que signifa el «Eros de la absoluta lejanía», donde se confunde lo real y lo irreal en ideal lontananza (25).

Pero es el encuentro de ambos en el poema, en la urna funeraria, el que hace crecer la necesidad de proseguir, de completar el método planteado por Oppiano Licario: «... lo figurativo (termina) en lo abstracto» e iniciar una segunda lectura. Todos aquellos nudos que iniciaban o cerraban perplejos en la primera lectura van a debilitarse en cuanto sostenes de una historia, de un argumento. Van a estimular una tensión jerarquizante que los disponga en los sutiles montajes del sistema. Segunda lectura para

---

(24) Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta* (Caracas, 1969), p. 116.

(25) Joaquín Santana: «La novela de una vida» (entrevista con José Lezama Lima), *Indice*, núms. 278-279 (1 y 15 de noviembre de 1970), p. 48.

precisar contorno y entorno, con circunferencia y círculo, qué era lo que había sumado, qué constantes de iluminación y qué estaciones sombrosas se precisaban por los corredores de espejos. Cuántas veces al ladearse para escurrirse frente a lo fenoménico, lograba alcanzar los reflejos de lo numinoso, la respiración inapresable de los arquetipos (p. 564).

Al llegar nuevamente al punto de contacto entre Oppiano y José Cemí se comprende cómo Oppiano Licario, que es razón de José Cemí, es esclarecido, iluminado por él, que es consecuencia. «Las influencias no son causas que engendran efectos, sino efectos que iluminan causas» (26).

Segunda lectura que es infinidad de lecturas: «*Paradiso* concluye con una palabra: *empezar.* El verbo elegido deliberadamente por Lezama indica la naturaleza circular, de lectura infinita, que es una de las características textuales más notables de la obra» (27).

EL LATIDO DE LA AUSENCIA (28)

En *Esferaimagen,* José Lezama Lima dice refiriéndose a don Luis de Góngora: «La sequedad o carencia de su paisaje le llevan a colocar siempre en la colina la cabra de Amaltea, ... que ha recibido de Júpiter los dones de la incesante creación» (29). La carencia instaura su opuesto, la abundancia. La instancia de la ausencia, de la falta, requiere el rescate del paraíso perdido, por medio de la palabra que va a crear la presencia y la abundancia.

La lectura de algunos textos de la «biografía» de Oppiano Licario en un diálogo con textos de la vida de José Cemí pueden ampliar la imagen de la carencia como abundancia en la palabra. Privilegio un texto del capítulo XIV, que interroga desde su paradoja:

> Licario sólo en la sala de cerámica, tiró de una banqueta tafileteada de verde y se sentó frente a una vitrina vacía donde rezaba la misteriosa inscripción: Pieza de la vajilla de trifolia de cerezos, de la familia imperial del Japón, desaparecida en vida del Barón (p. 584).

Licario en la sala de exposición de objetos de cerámica trae un asiento para poder observar con más cuidado una vitrina donde pre-

(26) *Interrogando a Lezama,* p. 53.
(27) Emir Rodríguez, M.: «Una silogística del...», p. 524.
(28) He tomado este subtítulo de una entrevista que tuvo Lezama con Tomás E. Martínez: «El (su padre) estaba en el centro de mi vida y su muerte me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el 'latido de la ausencia'» («El peregrino...», p. 22).
(29) José Lezama Lima: *Esferaimagen* (Barcelona, Tusquets Editores, 1970), p. 28.

cisamente no hay objetos expuestos, sino una inscripción, un texto breve, que crecerá en una proyección múltiple gracias a la mirada de Oppiano Licario. A continuación se hilvana la historia de amores, celos, ilusiones y desencuentros que termina con la paciencia del Barón, quien

> Día tras día, fue rompiendo una pieza de la trifolia de cerezos, hasta que Licario, tirado por las turbas, sentado en un banquillo de tafilete verde, ... pudo reconstruir la historia de la vajilla apoyándose en la desaforada excepción de un asalto (p. 586).

Es una historia haciéndose, creciendo desde la ausencia. Una inscripción que alude a un vacío, para expresar desde él una historia que se hace extensión, que acapara un espacio hasta lograr un cuerpo textual, diverso en sentidos posibles, después de haber emergido de un referente ausente. Es innegable que la acumulación de detalles que hacen referencia a un ámbito de «lo real» —un hombre en una sala de exposición de cerámicas, banquetas y vitrinas— sufren la sorpresa del *súbito* (30), al instaurar una dimensión polarizada por otros términos: presencia-ausencia.

El «latido de la ausencia» va a centralizar la atención del observador-lector hasta llegar a ocupar o a cubrir no sólo el espacio vacío, sino a ser la única presencia textual. El latido de la ausencia se nutre de muertes, invisibles, vacíos, que desde su inscripción —un retrato, un personaje, una anécdota, una frase— juega el papel de su contrario. Se logra así que el «paraíso perdido» (31), paraíso ausente, corporice, rescate su presencia, su tiempo, su espacio en el poema-novela-poema que es *Paradiso* (32).

La muerte del coronel Cemí, cuando su hijo tenía sólo ocho años, es para Horst Rogmann el punto de inicio de la destrucción del sistema familiar como «mundo de plenitud y simetría». Sin embargo, considero que esta muerte en lugar de cerrar un círculo lo expande. Alvarez Bravo dice en la introducción de *Lezama Lima: los grandes todos:* «La muerte como algo terrible, la muerte como algo que después de restar adiciona. *Paradiso* es la expresión de esa muerte fructífera.» La ausencia convoca lecturas ocultas. El mismo Lezama dice: «... lo invisible empezó a trabajar sobre mí... Esa ausencia (del padre) me

---

(30) Lezama dice en *Introducción a los vasos órficos:* «La contracifra de lo anterior (la *vivencia oblicua)*, lo incondicionado actuando sobre la causalidad se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz» (p. 148).

(31) Paraíso perdido del que habla Horst Rogmann en «José Lezama Lima: *Paradiso*», *Ibero-Romania*, 3 jahrgang, Heft 1, Mai 1971, pp. 78-97.

(32) César López: «Una aproximación a *Paradiso*», *Indice*, núm. 232 (junio 1968), p. 40.

hizo hipersensible a la presencia de la imagen» (33). Recorridos visibles e invisibles, caminos que subvierten las relaciones entre la ausencia y la presencia.

Cuando nosotros estábamos vivos,
andábamos por ese camino,
y ahora que estamos muertos,
andamos por este otro.
Tilín, tilán,
míralo detrás de Bolán (p. 191).

José Cemí a través de su padre, quien anda por los caminos de la muerte, rescata las formas invisibles de las profundidades. La ausencia preludia un vacío que, como aquella vitrina vacía de la vajilla trifolia, produce un texto que la colma, que la sustituye. Cintio Vitier dijo: «... ese vacío inicia un arco en el espíritu que la palabra debe completar: de aquí el poema, la respuesta al desafío...» (34).

El muchas veces mencionado y comentado pasaje del círculo formado por los tres niños y la madre mientras jugaban a los yaquis (pp. 214-216) engendra la tensión propicia para que la invisibilidad de lo profundo y escondido se convierta en figura visible:

> Lo interesante del episodio está en que el juego, mágicamente y por introducción de la madre, va revelando el proceso de formación de una imagen... La imagen conjuga el episodio como forma deseada, como asombro. El mecanismo —el juego— y su proceso —la visión encantada— se resumen en ese instante en la visión que coincide con la totalidad; y este procedimiento es también el rito de aquel espejo universal que la misma novela representa (35).

Es decir, que el ámbito del juego, gracias a un «momento de éxtasis coral» signado por un tiempo simultáneo, un tiempo sin tiempo, crea una isla «oval y cristalina», con un pequeño cielo imaginario, hecho de «líquidas láminas», en «un oleaje *ad infinitum*». Este espacio circular viene a ser el umbral entre los dos caminos que el padre en su jocosa estrofa mortuoria le recitaba a Cemí. La muerte del padre conjugada con la voz de la madre logran que José Cemí transfigure la ausencia en presencia textual, en testimonio. Es la palabra de la madre la que desliza procedimientos, abre accesos: «Buscar lo que se manifiesta y se oculta», «en lo manifiesto lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure» (p. 307). La falta del padre, en consecuencia, como ausencia primordial será la razón del testimo-

(33) T. E. Martínez: «El peregrino...» p. 23.
(34) Vitier: *Lo cubano en la poesía*, p. 382.
(35) Julio Ortega: *La contemplación y...*, pp. 102 y 103.

nio, la causa del poema «como verdad, no como invención: la poesía es así verdad porque la invención está urdida por una presencia verbal que revierte una ausencia original» (36). La madre queda sin respuesta a la muerte del coronel, pero confía en que uno de la familia responda, complete, ocupe el vacío. El testimonio, la respuesta va a ser la del artesano. «Así concibe Lezama sus poemas, respuestas simbólicas, fuera de todo determinismo, en una especie de señorial cortesanía trascendente, donde la creación adquiere la distancia transmutadora de un ceremonial» (37).

La amistad entre José Cemí, Ricardo Fronesis y Foción es «cancha verbal». La ausencia de alguno de ellos es conjurada por la palabra. «... (los tres amigos) no tienden más que a la *unidad*, a ser uno solo, a desarrollarse en una trinidad naturalmente misteriosa que se apoya en el verbo» (38). El diálogo constante le da cuerpo a la relación entre ellos, son conjunción de voces, pero una sola voz, esa «... voz (que) es la urdimbre, la trama viviente...». La amistad se ofrece como una figura traspasada por la palabra, encarnando un espacio interior. Cada uno de ellos son límites e intermediarios entre la masa ajena y errante y «el laberinto que era su cuerpo», cuerpo de palabras, trama textual. Desde los primeros encuentros entre ellos saben que hay «mucha tela mágica que cortar», para colmar, para redundar el cuerpo amistoso. Desde las voces diversas inauguran la posibilidad de lo múltiple, de los opuestos en su más profunda cohesión y en el más arriesgado de sus intentos. Cuando uno de los tres amigos no concurre al diálogo, su vacío es hablado por los otros dos. Penetran y ocupan la falta con una historia o un poema que involucra al ausente:

> Vine porque era la única manera de comprobar la ausencia de Fronesis. Vine también porque si ese hecho pasaba, era entonces imprescindible que tú y yo habláramos esa ausencia del caro mío Fronesis (p. 374).

En esta oportunidad, Foción rescata a Fronesis de la lejanía a través de la historia, dédalo amoroso, de sus padres. Recurre tal procedimiento de conjurar la ausencia por medio de la palabra, en el capítulo X, cuando Foción ha partido de viaje y Fronesis se encuentra solo con José Cemí. Fronesis como Foción insistirá en la «forma del conocimiento familiar», para colmar la carencia de una de las partes del diálogo amistoso. «... el relato de la vida de Foción tiene interés para llenar esta mañana y todas las siguientes mañanas del mundo, pues es

(36) Julio Ortega: *La contemplación y...*, p. 95.
(37) Vitier: *Lo cubano en...*, p. 378.
(38) César López: «Aproximación a *Paradiso*», p. 39.

la historia de una realidad y de una sobrerrealidad» (p. 418). La partida de Fronesis y la locura de Foción parecen destruir con la dispersión el cuerpo del diálogo. Pero su afianzamiento es la escritura, es el testimonio del poema (39). Fronesis, antes de alejarse de la triada amistosa, le entrega un poema a José Cemí: *Retrato de José Cemí.* «... hacerle un poema era algo tan misterioso como uno es misterioso para sí mismo» (p. 452). Trinidad que alcanza el uno en la amistad. Foción y José Cemí eran, el uno para el otro, aquel puente que posibilitaba el acercamiento a la región de silencio de Fronesis. Silencio traducible por la concreción del poema. Cada uno de ellos «valoraba su presencia en función de una ausencia cuyo acudimiento se suponía casi imposible» (p. 455). Para Fronesis y Foción, José Cemí poseía

> esa visibilidad de la ausencia, ese dominio de la ausencia... En él lo que no estaba, lo invisible, ocupaba el primer plano en lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad; la ausencia era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos... La ausencia... era tan naturaleza como los cuerpos desenvolviendo las proporciones del ritmo (p. 438).

Ramón Xirau (40) dice que Lezama no renuncia a *esta* realidad, que él sabe que pertenece a este mundo. «Pero la realidad histórica, la realidad creíble porque es visible, solamente es real por lo increíble y silenciosa.» Este juego de ausencia y presencia, de visible e invisible hace de Lezama un poeta complejo, de tendencia órfica. Como lo destaca Guillermo Sucre,

> El orfismo para Lezama es la experiencia de la totalidad: una transgresión que nunca se queda en la ruptura, sino que incorpora lo desconocido en una nueva y más tensa armonía... (Lezama), quiere identificarse con el esplendor visible y el subterráneo (41).

En el latido de la ausencia palpita la presencia de una visión órfica del universo, en las múltiples posibilidades de lo diverso; trama hermética que es más un afán por «descifrar para volver a cifrar», que un intento de revelarse en un desciframiento por el camino de obvias equivalencias de claridad.

---

(39) Quiero aclarar que el lenguaje va a ser de este modo el simulacro de la presencia de cada uno. Simulacro de un simulacro desde que la amistad alcanzará su razón de ser, sólo en cuanto es diálogo. Cada historia, que simula cubrir una falta, avanza en un lenguaje que será máscara de otra máscara. Por lo que el texto configura la imagen redundante del ausente, su espectro tan inconsistente como resistente.

(40) Ramón Xirau: «Crisis del realismo», en *América Latina en su Literatura* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1972), p. 202.

(41) Guillermo Sucre: «El logos de la imaginación», p. 498.

EL TIEMPO: UN ESPACIO EN LA LUZ (42)

En el ensayo «La dignidad en la poesía» dice José Lezama Lima:

> Nos decidimos hacia un nuevo peligro, la grosera inmediatez de un desarrollo dialéctico en esas inmensas coordenadas centradas y aclaradas por la poesía, pues como al margen de esa prodigiosa sustancia que se avecina, nuestra época ofrece también una ominosa confluencia que lleva la poesía hacia la dialéctica, y ésta de nuevo hacia las fuentes de lo primigenio, pero el intento nuestro es un Sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no de un desarrollo dialéctico. Es decir, la poesía... (que puede) rendirnos los nuevos ordenamientos del nuevo *tiempo paradisíaco* (43).

A través de la lectura de una de las varias historias de la primera parte del capítulo XIV, referida a un juego temporal: «Cubilete de cuatro relojes», trato de enhebrar una serie de posibilidades que alumbran la lectura del tiempo en su nuevo ordenamiento. El desarrollo anecdótico de la historia es claro y detallado. Oppiano Licario ofrece para romper el monótono aburrimiento de una velada las reglas de un juego: él va a leer cuatro sonetos de tema relojero pertenecientes a poetas del siglo XVII, e inscritos en una misma tradición: relojes de arena, velones o candiles que marcan el tiempo al consumirse para brindar la luz. «Elaboradas mediciones barrocas, que eran al propio tiempo velón, candil y reloj, organizando en su tic-tac imperial la propia conciencia del infierno» (44). Cuatro integrantes de la tertulia pueden participar eligiendo dos versos de cualquiera de los poemas. Después de leer los versos de su elección en voz alta deben anotar en un papel que mantendrán escondido una hora que arbitrariamente les haya sugerido la lectura. Se menciona el nombre de los poetas y las fechas entre las que vivieron. Todos estos detalles prometen la certeza de un acondicionamiento evidente dentro del juego, producto de un avance lógico. La interferencia de lo incondicionado desbarata el ordenamiento previsto cuando Oppiano Licario, «el adivinador temporal», «el excelente medidor del tiempo», «el descifrador temporal», después de escuchar la lectura de los dos versos pedidos, aventura la hora que supone debe estar escrita en el papelito oculto, además de añadir una explicación que sólo agranda el interrogante de la perplejidad. Oppiano aclara cómo logra acertar con el «instante antologado», aludiendo primero al tema del poema. Por la sola elección del poema, cada participante se aproxima a un cuadrante temporal, que guía a Oppiano den-

(42) *Interrogando a Lezama*, p. 55.
(43) Lezama: *Introducción a...*, pp. 126-7 (el subrayado es mío).
(44) Lezama: *Tratados en la...*, p. 215.

tro de un número limitado de horas posibles. Pero los «bretes de interpretación» no sólo se ajustan al contenido del poema en sí, sino al punto de confluencias del poema con la persona que lo leyó (45). El segundo medio de esclarecimiento resulta del modo de pronunciar o modular cada palabra de las líneas escogidas. Esta segunda consideración es de principal importancia para establecer la hora exacta que se esconde tras cada «peligroso anotado».

> Se fijaba en la sílaba subrayada por los labios y el aliento de los dos versos, y Licario recobraba los minutos de señalamiento virtuosista (p. 581).

> Rebuscó cuidadosamente los movimientos labiales de Cochrane, pues por sus padres ingleses abreviaba mucho las sílabas... (página 581).

Comete un único error en sus desciframientos porque la sobrina de Cocharne «había aspirado hasta desaparecerla la cuarta sílaba» de una palabra. Hay un minuto de diferencia entre la anotación de la jovencita y la respuesta de Oppiano, quien rehusó el acierto fundamentado en una sílaba traicionada.

Lezama dice en su ensayo de *Tratados en La Habana:*

> Ahora, en la reversibilidad de extensión y magnitud, el reloj, como máscara de la temporalidad, vacila, rectifica, cobra conciencia de sus imposibilidades al rendirse a sus inexactitudes (46).

No sólo se refiere al reloj como «máscara de la temporalidad», sino que en este mismo ensayo lo describe como «esa estructura de la ausencia o vaciado que sonríe infernalmente...». Oppiano no acude al reloj para descifrar el juego, sino que se apoya en la voz, que a través de la lectura de un poema lo va a acercar a un cuadrante temporal. La voz va a reemplazar al reloj, «máscara de la temporalidad». Para considerar la voz como determinante de los aciertos de Licario voy a citar un pasaje de un ensayo de Lezama:

> El tiempo hipostasiado en lo histórico parece como el recuerdo de la voz: si lo abandonamos a su pureza, si lo desprendemos de todo accidente cumplimentado, el tiempo queda como la evocación de la luz. La voz y la luz son los dos retos prodigiosos de la reminiscencia. La voz en sus vicisitudes hipostasiadas es concéntrica,

---

(45) Así destaca del soneto de López de Zárate el «tema macabro y lunático» y en el de Charles Dalibray «La hora moralizante y senequista», cuando ambos están referidos a relojes de arenas estrechamente relacionados con la desaparición del ser amado. O cree descubrir en el poema de Sandoval y Zapata el «signo de madrugadores asustados por las brujas o el despertar del Scotish con soda».

(46) Lezama: *Tratados en la...*, p. 214.

rectificable, se pliega en archipiélagos magnéticos o se adelanta... el triunfo de la luz es, en definitiva, normal, enigmático y majestuoso. No sólo señorea su momentánea dimensión espacial, sino goza de la curvatura del espacio-tiempo. El tiempo ya en ese súbito paraíso, no es sólo sucesión, si no se muestra complaciente en acogerse a los años luz. Emitida la voz no se obliga a la fidelidad de un destinatario, sino puede surgir cientos de años después de su emisión, por esa trayectoria de los años luz (47).

La voz y la luz: tiempos que se conjugan. La divina eternidad ha sido considerada una esfera que tiene como centro un momento eterno y cuya circunferencia contiene la totalidad del tiempo (48). La luz está siendo siempre, es perdurable instante, es permanencia. La luz coincide con el momento eterno y a su alrededor surge un «espacio», la voz, En esta dimensión concéntrica se puede apresar un tiempo, un «súbito paraíso». Oppiano Licario ha alcanzado la luz, es «el Icaro en el esplendor cognoscente de su orgullo», el conocimiento infinito (49). La culminación del sistema poético dentro de *Paradiso* está dado a través del encuentro de José Cemí y Oppiano Licario. En ese momento José Cemí ha vencido la noche. El, que ha estado sumergido en esa noche, «una, la que sus ojos miraban avanzando a su lado», «otra la que trazaba cordeles y laberintos entre sus piernas» (p. 606) llega a la luz, a la casa lucífuga. Por esta razón Oppiano Licario rescata, al escuchar los versos elegidos, un espacio-tiempo, un tiempo paradisíaco. En cambio, aquellos personajes que participan en el juego y leen el poema sólo pueden vislumbrar la falsa y humana eternidad

> ... in the false human eternity a few hours only enclosed and it is their illusory inflation which permits one suppose that they constitute a perfect temporal totality. The sphere deflates, the inflated hours are instantly brought back to a single instant. And this human instant is a point, a center, but with nothing around it, without any rapport with a circle of hours (50).

Creo que la lectura de *Paradiso* debe ser hecha desde el tiempo paradisíaco capaz de poner en funcionamiento una multiplicidad de tiempos, un tiempo más allá de sí mismo.

El contenido temático de cada poema que participa en el juego es una forma de reforzar la función de tales poemas dentro del sistema

---

(47) Lezama: *Tratados en la...*, p. 204.

(48) George Poulet: *The Metamorphoses of the Circle*, traducido del francés por Charley Dawson y Elliot Coleman (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966), p. 20.

(49) E. Forastieri Braschi concluye su artículo sobre el tiempo en *Paradiso*, diciendo: «Se trata, pues, de un arte virtualmente infinito. En este sentido armonizamos la afirmación del profesor Angel Rama —si la copiamos bien— de que Oppiano Licario es el «conocimiento infinito» (p. 61).

(50) George Poulet: *The Metamorphoses of...*, p. 20.

de relaciones que el juego instaura. Los poemas se ofrecen como un continuo, lo que necesita del tiempo para ir de palabra a palabra, de imagen a imagen. Este tiempo continuo del poema se desplaza en la concéntrica temporalidad que rodea al tiempo-luz discontinuo, sin suceder, al cual Oppiano Licario ha logrado alcanzar. En cada respuesta adivinatoria hay una simultánea afirmación de una eternidad y un momento insertado en un continuo, en este caso surgido de los versos leídos.

El poema como continuo, hecho de la sucesión de palabras, no alcanza nunca la forma instantánea y perfecta. Su materia ofrece una resistencia, o sea, se resiste a alcanzar una forma, a asumir una plenitud. La resistencia que de cada término y el poema emana, inaugura una distancia, una multiplicidad. La resistencia sumerge en el proceso que la voz introduce en un tiempo luz, en un tiempo sin tiempo, que a la vez que es su centro, la trasciende abarcándola. Esto recuerda el presente perpetuo de Octavio Paz, quien dice que «poemas y mitos coinciden en trasmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado simpre futuro y siempre dispuesto a ser presente, *a presentarse*».

Paradiso es una verdadera aventura de inquisición, de exploración, de búsqueda de todas las posibildades ocultas en los elementos más cercanos y más lejanos para darles una configuración nueva, alejada de su ser sensible o fáctico. Es una ciudad tramada y sometida a la ocupación de la extensión por la abundancia, a dejar resplandecer su reverso enigmático en un tiempo paradisíaco *Paradiso:* llave, espejo expandido, contracifra del sistema poético.

ESTHER GIMBERNAT DE GONZALEZ

Dept. of Spanish and Portuguese.
University of Texas.
AUSTIN, Texas 78712 (USA).

ANTE «PARADISO», DE LEZAMA LIMA
(Notas y atisbos de un lector)

I. ESPECTRO DE VARIEDAD

El lector que tome en sus manos *Paradiso*, de Lezama Lima, debe revestirse de calma, si de verdad quiere extraer una hijuela y remansar aunque sea sólo una parte de los contenidos de la novela. Tiene ésta mucho más lectura de las que prometen sus ya al parecer extensas cuatrocientas noventa páginas (1). Desde el punto de vista del lector —no del purista, ni del lexicógrafo, ni del erudito— vamos a acometer el atrevimiento de glosar este libro, hermoseado con los mayores y más interesantes hermetismos de la narrativa actual.

Quisiéramos comparar a *Paradiso* —frente a la indagatoria sugestión media que asumimos— a un arriscado y misterioso alcázar, difícilmente expugnable. En sus absortas y recogidas escalas imaginativas, por sus almenas y ojivas léxicas, se filtra el sol, silban vientos dispares y se adensan penumbras que dificultan el tránsito. Pero la sensibilidad y el anhelo estético de quien lo recorre con cuidado se ven de improviso estremecidos de líricas luces y relámpagos de una clarividencia insospechada, que le gratifican en el sinuoso recorrido. Y si es pertinaz el lector en proseguir sin desaliento, asistirá en ocasiones con su lectura a fiestas inesperadas de fascinante pirotecnia espiritual. Sin embargo, las sensaciones que pueden experimentarse ante la novela son tan varias y complejas y tan rebosante el muestrario de gemas descubiertas en su cofre que irremediablemente, una conciencia de humildad e impotencia, incitan muchas veces a abandonar el papel desvelador de sus arcanos.

Para comprender mejor este estado de ánimo, podemos pensar lo ilusorio que resultaría conocer y descifrar la selva esplendorosa, acudiendo a la casi pueril estratagema de entresacar de ella sólo algunas de las corolas, de los elementos representativos de su fertilidad exuberante, reduciéndolos a la geometrizante muestra de un limitado *parterre*.

(1) Segunda edición en Biblioteca Era, 1970. México 13, D. F.

Esa es nuestra dificultad. Discúlpesenos la osadía, tanto más cuanto que los pertrechos y las armas que utilizaremos no los afila ni el tecnicismo de la investigación ni la exigencia libresca o bibliográfica. Sólo se aceran de subjetiva y acuciante sensibilidad, tocada del gusto por la palpitante narrativa actual, y consciente del tiempo en que ésta se inscribe.

No serán, pues, críticos estos comentarios ni tampoco —aunque puedan parecerlo— de exaltación apasionada. Serán una tentativa a modo de receptáculo, de espejo y de personal interpretación, sobre un texto excepcional que ha causado fervores excesivos y también repudios y hasta condenaciones muy tajantes. Esta visión subjetiva pensamos que puede inclinar a despertar nuevas curiosidades que inciten a volver sobre las páginas de la novela. Como su acervo es tan diverso y profundo, puede que los atisbos y obtenciones de otro cualquier lector así imbuido sean, por su cuenta y de hecho, muy otros. No importa. Las estimulaciones perseguidas estarán logradas y las diferentes pomas y frutos cosechados confirmarían sin más la hipótesis fecunda y lucrativa que vendría a constituir nuestro empeño.

* * *

La primera pregunta que asalta leyendo *Paradiso* es cómo catalogar tan singular creación. Le hemos dado muchas vueltas a la interrogación. La respuesta invade y desborda a todo requerimiento de filiación original. Situándonos en la estética depurada del simbolismo —sin adscribir por eso la novela, ni mucho menos, a tan estricto encasillamiento— diríamos que apunta, sí, desde todo los ángulos a lo inefable. Pero la contestación sigue insatisfaciéndonos. Es cierto que si el verso es fórmula de encantamiento para Mallarmé, nosotros diríamos que la prosa también lo es para Lezama. Y que si el nexo lógico-sintáctico del discurso se resuelve dentro de la poesía en lírico-musical, en la prosa de *Paradiso* se convierte en fascinación puramente explanatoria, y la lengua, en fábula léxica. El embrujamiento nerrativo es el primer impacto, en efecto, que se puede desprender de la novela. Es certero y puntual el diagnóstico de Cortázar, cuando nos dice que *Paradiso* «vuelve visible por la imagen el universo esencial del que sólo vivimos usualmente instancias aisladas».

La filiación de la novela tiene que seguir apareciendo —pese a este sutil desvelamiento— como muy compleja. Se le ha asignado, bastante reiteradamente, una prócer raigambre culterana. En efecto, la fantasía imaginativa supera hiperbólicamente en sus páginas la usual narrativa, con sublimaciones sensitivas del lenguaje y del vocabulario que

se empiedra de referencias cultas, citas, paradigmas mitológicos y resonancias historicistas. Se aprecian en ellos reincidencias de preciosismo que resultarían acaso no soportables en otra pluma que no gozara de las genialidades de la de Lezama, tal como ocurre —como hace observar José María Valverde— con la reiterativa paleta cromática de Góngora, que no cansan y fatigan como en otros, sino que en el poeta cordobés cautivan y embelesan.

Pero pronto veremos que es insuficiente también esta asignación filiatoria. Porque don Francisco de Quevedo —el oponente de don Luis de Góngora y su inventada técnica, depurada en alquimia trasformante de géneros y tiempos— no está menos presente en la narrativa de Lezama. En ella se dan esas conceptistas paradojas expresivas, con juegos de palabras y caracteres humorísticos de exploración y choque. Contraposiciones logradas, con pedernal y yesca léxica, que prenden en el lector un fuego admirativo y apetitoso. Hay muchas y repetidas veces en las frases del libro esa simetría escultórica de vasija adecuada en su brillantez formal al contenido conceptual de la idea, y se hace frecuente el surgimiento de un lenguaje insólito de tan extraño aspecto arcaizante y minoritario, que apetece, paradójicamente, amalgamado en mezcla de nuevas y juveniles audacias de expresión. Y es que lo mejor de los movimientos universales más sorprendentes de los tiempos históricos y de los presentes anida en la fórmula peculiar de las narraciones de Lezama. El cimero soplo surrealista tiene asimismo esencial asiento en ellas. Muchas veces, la novela no quiere expresar las cosas objetivamente más allá de lo que el autor estima conveniente a la misteriosidad y oscura sugestión del relato, porque piensa sin duda —con los mejores cultivadores de la tendencia— que el sueño es también realidad, una realidad que nos desborda. Toda la novela creemos que se disuelve en abracadabrante infusión onírica, y a ello dedicamos otro acotado espacio de este trabajo.

El estilo, envoltura y piel de la novela se impregna, pues, como de pulverizaciones bien diferentes —áureas, argénteas, luminosas—. Pero los fulgores cegadores con que se reviste acabarán por ser muy peculiares y unitarios. No lo componen una sucesión de períodos, frases y palabras en desordenado y brillante desfile, como en las desviaciones del simbolismo. Una pericia gramatical desplegada con ese virtuosismo patrimonial de los grandes conocedores e iniciados del lenguaje, una gracia en su manejo, juega a un malabarismo imprevisible con la morfología y la sintaxis, sin destrozar las significaciones ni el empleo diestro de las palabras, haciéndolas, en cambio, despedir destellos desusados, al voltearlas en el aire ligero y feliz de la construcción gramatical y reduciendo su prolijidad a síntesis intensivas. A veces,

inventa el autor verbos, adjetivos, nominativos. Tarea de búsqueda, que aunque pueda rozar el capricho, ¿no es acaso patrimonio de los grandes lingüistas? Una delimitación lúcida tienen las palabras en Lezama, como en Gide, y a veces la religiosa constructividad de un Proust, pero liberadas de la elegante languidez característica del escritor francés, las vivifica con ramalazos constantes de un intuicionismo vibrador y dinámico. Sus deliciosas perífrasis, con perezoso rodeo, se convierten en ensartamientos descriptivos de primer orden y truecan, tal cual simple escena, en palestra léxica y descriptiva, en la que se adormece —sobre la extensa parcela acaso de un capítulo— la atención embobalicada (sin precisión del menor aliciente folletinesco) de quien guste del mejor y más moderno arte de novelar.

Con este ligerísimo oteamiento desplegante tenemos que descender —obligados por límites de espacio— a destacar algunas de las facetas espigadas un poco al azar, en el tapiz de variedad que es la novela, situándonos en el trance apresurado de quien se ve obligado a escoger de improviso algunas de las estrellas de color que nos guiñan su gracia en un caleidoscopio. En los márgenes de las hojas de *Paradiso* fuimos amontonando en largas relecturas centenares de acotaciones, y fichas pormenorizadas nos sugieren un estudio que desearíamos algún día acometer. Tras los señalamientos de fondo y forma que vamos a destacar a continuación, nos detendremos tan sólo en tres limitados espacios que se nos antojaron característicos: lo *ambiental*, lo *onírico* y lo enigmático o *motivador*. Estableceremos seguidamente un breve recuento de aquellos valores de entre los que consideramos como más privativos e idiosincrásicos.

Vamos a señalar, pues, por lo que hace al aspecto formal:

a) *Originalidad expresiva.*—La fórmula general de expresión de la novela no tiene parangón ni analogía fácil con la de otros novelistas modernos. La irrupción y enlace permanente de una fantasía legendaria con un mundo real y concreto hilvanan el relato en cierta cuasi enajenación léxica de etéreo esteticismo. El cariz pictórico de muchos de los episodios permite adentrarse en planos interferidos, gracias a la viveza colorista y a la precisión lexicológica que los delimitan.

b) *Descripciones.*—Se pone bien de manifiesto lo antedicho en las incontables descripciones, inspiradas unas veces en analogías; otras, en desemejanzas de grafismo escultórico. Cuando la abuela Munda quiere esculpir en dos trazos ante José Eugenio Cemí la estampa de su hijo y padre de aquél, lo hace con palabras tan exactas que envidiaría el mejor narrador de naturalismo realista: «Tu padre tenía pescuezo de torete, inmóvil y como de piezas sol-

dadas; cuando viraba el rostro parecía que volteaba todo el cuerpo. Era lento, ceremonioso, parecía que guardaba sosegadamente límites y sombras en el bolsillos del chaleco...» Y la misma sensación definitoria pone Lezama mil veces, tanto al captar los pequeños detalles físicos y mensurables como al desgarrar el telón para describir los grandes panoramas, lo mismo para descubrir el indumento de *Doña Augusta,* «con el brazalete formando una serpiente cerrada en broche», «con ojos que eran dos rubíes», o el de *Rialta,* que «usaba un ligerísimo temblante jipi», y «su sombra acompañaba el cuidado con que estaba hecha su nariz». Con igual acierto feliz describe las delicadas diferenciaciones de matices en los rostros de los hermanos Ginsley, que la vivienda de Forth Barracas y su entorno, o la fiesta estudiantil de Upsalón...

Cuando conviene al entramado psicológico de la exposición, las descripciones cortas y talladas se usan, pero con frecuencia, si conviene lo contrario, se demoran y extasían en inacabable siesta proustiana, y así urge afianzar el relato, con espátula de voluntarioso prosaísmo, no vacila el autor en introducir párrafos de apariencia vulgar, que hacen las veces de aguijón espabilante.

c) *La frase, microcosmos.*—La capacidad de infundir sortilegio imantador a las palabras se pone de manifiesto por el autor en más de una ocasión, al escoger una frase —incluso trasladada de idioma extranjero—, de la que hace fruncimiento evocativo, que viene a prender como en tentáculos de seda el interés lector, de manera que semeja una sibilina añagaza. Cuando Fiery «se detenía con radical brusquedad frente al amarillo tapiz de saltados hilos y señalaba con el índice... *"Mama, a scene in Pompei, a scene..."*» «Esa frase —como explica el propio autor en una de sus intromisiones personales en el texto— contemplaba situaciones paradojales, y en la familia reaparecía burlonamente como si saltase por las ventanas...» Todo un pequeño mundo de expresión en su torno.

Reiteración, que, cual verdadero conjuro, ejercen en la novela otras muchas frases, creciendo desde su aparente futilidad, hasta trascendentalizarse en oasis de pensamiento tan adheridos y bien trabados a su contexto, que, lejos de fastidiar, embelesan. O aquellas otras frases tan fuertemente cargadas de sentido, «donde el tiempo interviene como un artífice preciso, pero ciego», y «el tiempo se burla del tiempo», como aquella «que tenía como un relieve druídico, la más intocable lejanía familiar», cuando se alude a la madre de la *Señora Augusta,* a la abuela *Cambita,* y «se trazaba entonces el Ponto Euxino de la extensión familiar», «cuando se decía que era hija de un *oidor* de la Audiencia de Puerto Rico». «Esa palabra, *oidor»* —nos

vuelve a explicar el narrador—, era «oída y saboreada por José Cemí, como la clave de un mundo desconocido». He aquí brevísimos ejemplos de captura e intencionalidad brillante de la frase.

d) *Mundo metafórico.*—El mundo de la metáfora y del paradigma lo extravasa Lezama en *Paradiso* a un planeta recién estrenado y bello. Vendría a resultar utópico y descabellado que intentáramos reducirlo a inteligibilidad en la estrechez de unas líneas. Participan las imágenes de la sorpresa de alumbramientos creadores, de la naturaleza refinada de la *greguería* juanramoniana, o del disparo de intuición que enerva y paraliza. Unas veces se reviste de *modernismo preciosista:* «el atril lo redeaban sus hijas, que parecían haber aguardado como hilanderas submarinas, detrás de un cristal»; otras, de *grafismo expresivo:* «enseñó sus dientes al tío Luis, como un equino en una feria de la región central», localismos subyugantes, que aún se hacen más extrañamente peregrinos y singularizados, con toque cultista a veces un tanto estomagante: «resoplaba como el fuelle de mano de un alquimista de la escuela de Nicolás Farnel»; o *extremosos* e *hiperbólicos:* «hacía un aire muy espeso, adensado, que la sutil respiración de tu madre sentía como si la obligasen a alentar por debajo del mar»; *decisorio verismo:* «el hastío alanceaba las puertas que le rodeaban»; de *insuperable plasticidad:* «quedaba ahora la noche, ofreciendo su piel de cazón fuera del agua»; *de naturaleza paradojal y agresiva:* «como un excremento de natilla»; de textura *cuasi metafísica:* «como si penetráramos por los ojos de los animales que contemplan el paso de un tren»; o, en fin, radicalmente culteranas, *misteriosas, ininteligibles,* pero que consiguen el impacto buscado de quedar absorta la lectura y el lector como al margen y de momento en reposo, para reemprender el empeño: «un verso de Browig pasó como los gritos de un joven escita sobresaltando un lavadero de ropilla para el sueño»...

Paradigmas, símiles, imágenes, en la selva lezámica de impenetrable y desatada cascada vegetal.

e) *Entraña narrativa.*—Pero lo característico del novelista, más que las descripciones, es la narración. Porque la narración se nutre de las posibilidades creativas del fabulador en las mismas entrañas de su oficio. No es Lezama un novelista al uso, habitual, y por eso no puede pedírsele lo que a los demás en este aspecto. Por eso nos sorprende muchas veces con la fuerza sustancial del ritmo narrativo, que se yergue majestuoso *per se,* dominando el oleaje de cambiante versatilidad estética del relato. Nos dicen muchas de las narraciones de *Paradiso,* con su magicismo realista encabritado, que Lezama pudo

muy bien escribir otra *novela distinta*, vibrante de traslados de vida en palpitación, sin cendal alguno. Escenas como la originalísima del aprendizaje natatorio de Cemí, adiestrado por el coronel, en la que de forma meridiana se derrama la acción vitalísima del pundonor de padre e hijo, y la congoja de aquél ante el asmático desmayo del muchacho, la destreza que convierte un trivial chapuzón en aventura lúdica, la *relentización* de este suceso, el extraño rito del baño curativo, junto a la trasladada fantasía del sueño que le provoca el baño. O aquella otra escena con la narración fabulosa del cadáver desenterrado, sumido con sus condecoraciones, de repente, en sólo polvo. La de contemplación por Alberto —acompañado de José Eugenio— del baile de su hermana Rialta, tras las persianas, o la de la imprevista irrupción del Presidente en el baile casi familiar. Y tantas y tantas. Tal es la habilidad del narrador cuando quiere serlo con la acción por esencial impulso, que, a la inversa, se deleita una y otra vez en desmigar en señalamientos morosos el mismo tedio, que a veces asume papel protagonista. Con técnica de un puntillismo virtuoso plantea de tal manera las situaciones tediosas, que sólo los muy avezados a manejar la narración son capaces de obtener.

Uno de los hondos secretos de las narraciones de *Paradiso* se cifran precisamente en los imprevistos escalones de variedad que se imbrican, y junto a movilidades cinematográficas y chinescas, junto a ritmos adormecientes y pinceladas suavísimas y diminutas de cantoral miniado, se centran planos, gestos, acciones de dinamismo e intemperancia expresionista, que hacen sacudir al lector los primeros síntomas experimentados de adentramientos encerrados lirismos, y volverlo al palpitante golpeteo interno y subterráneo de la ficción.

f) *Diálogos.*—En la novela tradicional, el diálogo constituiría un renglón esencial. En la novelística moderna se subsume a veces en simples alusiones, en incrustaciones de intencional participación dialéctica, con leves palabras en ocasiones, aflorando a manera de hitos visibles del discurso. Fórmula esta que se emplea repetidamente en *Paradiso.* Pero el diálogo expreso, desnudo, no por eso se descarta ni se elude. Se viste muchas veces de finas matizaciones que requerirían largo análisis. La gracia y la soltura dialogante surgen con triunfal ortodoxia en más de una ocasión. Aludiremos, como ejemplo, a la escena característica al respecto, insobornablemente plástica de un registro militar. Las tropas del cabecilla *Aranguren* tienen noticia de que la vieja Mela esconde armas. El capitán afronta a la interesada: «Señora, traigo órdenes de registrar la casa...» Los detalles del registro son de un precioso verismo. Las niñas y la Mela ofrecen limonadas amablemente a los soldados. «Estaban vencidos por la cor-

tesía criolla, pero se defendían en la tozudez catarrosa» —cuenta el novelista—. «Les falta por registrar el gallinero, capitán», le dijo la Mela con gracia muy cubana. «Basta de bromas, basta de bromas», dijo el capitán atusándose el bigote... «Al día siguiente —prosigue el narrador—, los insurrectos que operaban por las lomas de Cojimar y Tapaste recibieron trescientos rifles, enterrados por la Mela en el apisonado del gallinero.»

(Una patencia psicológica en ocasiones impensada, dulce y difuminada —como la referida— transe a los diálogos.)

Si de la forma descendemos a la trama, a la corriente argumental de la novela —si es que puede atribuirse organización temática a todo un orbe de intereses creativos—, resaltan entre las variadas corrientes que confluyen en su grandiosidad algunos aspectos que separamos, con fundado temor de marginar otros, tanto o más notorios.

Desvelo de lo histórico.—La historia emocional, como arte del existir, hace resonar insistentemente la caracola de su reclamo en *Paradiso*. Los brotes de un historicismo vivido, insuflando situaciones y reencarnado como tema de presencia actual, se abren a cada paso con esplendideces y armas evocativas. La intuición del hermetismo del Méjico precolombino en la suspensa «primera mañana mexicana del Coronel», «de un mundo soterrado de divinidades ctónicas», entreabren su misterio para él —como para los lectores— al tropezar con la teoría de personajes y contactos humanos que la narración hace brotar en la bisectriz fértil de pasado y presente.

El tiempo. El tiempo fluyendo mansamente desde el atrás histórico, en temática insistente. El tiempo dormido en los espejos rememorantes de otras épocas late y se desespereza en múltiples amanecidas. «El tiempo —se dice en un pasaje decisivo—, como una sustancia líquida, va cubriendo como un antifaz los rostros de los ancestros más alejados, o, por el contrario, ese mismo tiempo se deja arrastrar, se deja casi absorber por los juegos terrenales.»

En las conversaciones de los personajes, en las situaciones espaciales, el tiempo pone un halo de fantasmal sugerencia en los entes cotidianos y próximos. La triple intersección —casi imperceptible— de futuro, pasado y presente, siembra una deliciosa confusión en muchos de los hechos, mitificándolos, sin pérdida de su humilde estirpe. Sombras vivientes persisten sumergidas, mantenidas intemporalmente. La nonagenaria Mela se expresa así acerca de los módulos del tiempo: «Ayer estuve hablando con tu padre, estaba muy contento con su nuevo uniforme, le recordé los años en que se sentaba en el quicio de la puerta, hasta que le asustaba la irrupción del heladero.» («Se refería a una conversación mantenida treinta años atrás, y como nues-

tra visita había sido engendrada por tres días sucesivos de lluvia, la abrazábamos para aprovecharnos de esa sombra personal...») «El tiempo era una gárgola que al hablar regalaba los dones de la inmortalidad...», se confiesa en otra ocasión. Mil veces el tiempo se encristala en la novela en prisma de melancolía y *saudade*. Cuando se cuenta la primera ausencia del coronel desde sus bodas, al ir la señora Augusta a acompañar a Rialta, aquejada de tifus, todo un cielo transido de reminiscencias desciende al texto, humedeciéndolo —como muchas veces— de blanda ternura y se engarza en mosaico con evocaciones lírico-culturales, en hilván de fina greca prendida en paremiología de inventados refranes.

Hay en este afán desvelatorio de lo histórico como una punción de autenticidad deseosa, que huye del desconcertante mundo de la cotidianidad, ajusticiado por los horrores del belicismo y la opresión asfixiante de lo vulgar. Es la elevación a una torre más que de marfil, de casi inaccesible y altísima generosidad, que recurre al ya desinteresado pretérito y al indiseñado futuro. Son casi siempre las prolíficas citas mitológicas, las que, a guisa de apuntalamientos olímpicos, afianza las temporales concurrencias y confirman el anhelo tácito de ascensión reinante en la novela. Representan sencillamente —aunque su reiteración pueda producir confuso espejismo— la adscripción al relato del insaciable afán de Lezama, de embellecimiento y de despegue de lo cansino y sin estímulo.

Temple humorístico.—El humorismo en *Paradiso* se entroniza como un talante de comprensiva depuración humana. No es, ni representa acritud recelosa ni despecho. No es crítica acerba envuelta en cosquillas reidoras. Es serenidad bonancible y sonriente. Es gracia de interpretación suave, y recámara de benevolencias críticas desde un neutral observatorio de experiencias. Es un recodo aficándose en un estar muy de vueltas de espejismos fatuos y engañifas.

Deliciosa es —entre tantas— la estampa de humor del asentamiento de Andrés Olaya, joven, al quedar huérfano de padre, en el hogar del millonario Elpidio Michelena y de su esposa, «Juana Blagallo, obesa, excelentísima señora y con la cara cruzada por despertados zigzagueos nerviosos». Andrés Olaya, pariente joven —que va a hacer de secretario—, es sentado en la mesa, «desde el primer día, sin excesivos miramientos», pese a su «deslustrada indumentaria, que provoca reojos y risas ocultas del resto de la servidumbre». Un día «notó que el chinito que servía manejaba el estilo ruso de reparto de delicias con una grave irregularidad para él. Pasaba las bandejas cargadas de venecianos ofrecimientos con excesiva velocidad que recortaba su tiempo traslaticio...». «Cuando pensaba hincar su sueño de insistir en

la doradilla de un buñuelo de oro, regado con mieles mantuanas, el chino, antojadizo y tornasol, borraba su requiebro y se perdía con la venusiana dulcera en la cocina.»

Si Andrés Olaya invita a José Eugenio a la intimidad de su hogar, le dice: «Venga a estudiar con Albertico por la noche.» «Después, si Rialta toca el piano y nos traen el chocolate, matemáticas, música y chocolate, excelentes divinidades para su edad.» Y la nimiedad de tan manso humor todavía es remachada en este mismo pasaje por la vieja Mela cuando seguidamente interviene: «Dice la señora Munda que ella tiene una sobrina que se curó el asma con un caballito del mar.» «Me va a regalar uno de esos caballitos. Lo pondré junto a a la Virgen de la Caridad que llevo en la cadena que tú me regalaste.» Sonrisa. Sonrisa plácida y descendente. Emanación amable del humorismo de *Paradiso,* que ya registramos al apuntar el formalismo del diálogo.

En esta parcela podríamos extendernos mucho más. Cuando con humor se hace repulsa de la necedad y presunción. Cuando el Coronel, en 1917, recibe la misión de ir a Kingston, «le acompaña un médico civil, cubano-danés, el doctor Selmo Kopek, pequeño, taciturno, que habla muy pocas veces y dándole extraordinaria importancia a cuantas vaciedades se le ocurrían». A veces decía cosas como «qué espanto, hace un calor que saca a las chinches del colchón». Su espesa y científica vulgaridad lo mantenía en sobreaviso, para lanzar cualquier palabreja en ajeno idioma, anclarse en un refrán de todos conocido, «y endurecer el rostro después...»

Por otra parte, es de notar la tónica, no infrecuente en la novela, de un falso tragicismo hilarante, como en la visita del Coronel con su esposa y sus dos hijas a Taxco y a aquel café, donde el pueblo endemoniado acudía a la rememoración en mascarada de la más extraña celebración. Un disfrazado de coyote silabeaba frente al Coronel palabras de fingida y sobreentendida conspiración. «Este le ordenó que se desenmascarase con la misma seguridad de *un descansen* de las ordenanzas.» Vivo era el disfrazado, e «iba retrocediendo hasta la puerta de una platería, donde una cortina que hacía las veces de puerta le levantó y transportó».

Atmósfera erótica.—Se ha dicho que muchos de los que ignoran el riquísimo laberinto que ofrece la narrativa completa de *Paradiso* han sabido, sin embargo, delectarse y apresar con desesperación fruitiva su capítulo VIII, en el que reverberan con inusitado esplendor las pomas descarnadas de un erotismo de directa refracción naturalista, sin parangón, en cuanto a plasticidad al uso, con ninguna otra fábula literaria. Estos lectores, posiblemente ocasionales, no buscarían

en Lezama quizá arte; buscaban lubricidad, pero la ascensión ardiente de la palabra y del latido inspirador rebasaron a no dudar el límite del codicioso objetivo, y así se quedarían los ojeadores más de una vez, clavados en asombros, que reducirían a nonada sus rijosas imaginaciones.

El erotismo de *Paradiso,* en primer lugar, es como un perenne e intermitente temblor de inclinación que abarca la novela. Toda la novela. Personajes, evocaciones, ritmos de frenesí, de abandono o de espasmo, ansias de identificación total con la temática, que lo mismo se hace plasma incorporable o humo volandero en la pluma del narrador que se hunde en lindezas y sensaciones de suspensivo trance.

El caudaloso torrente novelesco de *Paradiso* se funda más en la corazonada de la aproximación acuciante al tema de la vida que en la propia estructura y diseño arquitectural de la fabulación. Del protagonismo erótico algo se percibe en su magma difuso y conexo con el legado del decadentismo francés y del sensualismo de Walt Whitman y de Höderlin.

Las pertinaces reincidencias para transfigurar las turbiedades de la emoción, utilizando muchas veces los hitos mitológicos, o rompiendo casi ferozmente las consuetudinarias barreras expresivas, se suceden para dar una versión distinta del sentimiento amoroso, alejándolo así de escenas cansinas y repetidas.

El capítulo VIII, cifra erótica de *Paradiso,* es un dechado sin igual en su género. Lo inicia con la alusión clerical al colegio donde comienzan las decameronianas secuencias, para que se haga así más incitante y empecatado el relato. Continúa con el desusado e inicial descoco de la morfología sexual, atribuida por vez primera a Farraluque, reclamo de las visiones excitantes, que no perderán ya ni intensidad ni pie. La cretínica necedad disimulante del maníaco exhibidor, la fisiognómica falomanía de aquél y la del guajiro Leregas; las plasmaciones asaltantes de las embestidas carnales y los coitos alternantes con la españolita y la mestiza; los desbordamientos priápicos del sancionado escolar con la señora de enfrente; los pronunciamientos de morbosa ejecución de los encuentros en las cópulas de insólitos procesos en sucesivos y morbosos domingos hierofánicos..., hasta culminar en el trance homoxesual del miquito y el del hombre blancón e ignorado del antifaz, en la carbonería, rebasan en crudeza de cálidas gamas, en aguafuertes de singularidad desenfrenada todas las novelaciones desaforadas, sobre el tema de los últimos tiempos... Son piezas aisladas y ensambladas luego en un políptico de una fangosidad objetal imparangonable. Pero están escritos, no obstante, con una limpieza y nitidez en su sentido estrictamente formal,

con una precisión de hiperrealismo fotogénico, que el más alarmante *cinemascope* naturalista no lograría superar... Este capítulo VIII nos demuestra una vez más las posibilidades vibrantes de un demoledor realismo expresionista en que, sin pérdida de la urdimbre estética, hubiera podido convertirse —de así quererlo— Lezama Lima como novelista. Tal vez entonces su fama popular, multitudinaria, no desmerecería de la de sus más famosos coetáneos iberoamericanos. Seguramente prefirió sólo demostrar la posibilidad de conseguirlo con preferencia a la de proseguir aquel camino.

Al llegar a este punto, hemos de hacer observar que, sin embargo, la apoteosis del amor, en sus vertientes sensuales, contenidas en el repetido capítulo, es sólo una faceta, y en su rudeza agresiva, no de las más características de la envoltura amorosa con que se transparenta y transfigura la novela. No olvidemos que el mentado capítulo es acaso uno de los más cortos del libro. Los otros, que pudiéramos considerar más o menos de monografía temática —el de las amistades juveniles en el ambiente estudioso (IX) o el de los encadenamientos oníricos (XII), de que nos ocuparemos—, están tratados con mucha mayor extensión comparativa. Por cierto que es en el IX donde las complicaciones un tanto equívocas de las tendencias amorosas múltiples, y las tangencias de la amistad con la formalización de manifestaciones expresas del amor, ya subconsciente y fatal, ya desinteresado y noble, se explayan en una lúcida narrativa de filosóficos emparedados, súbitas llanezas moralizantes, rompimientos líricos, arabescos realistas, evasiones mitológicas, ensoñaciones e indagaciones sensoriales, obsesiones de sadismo, de ironía cruel, de singularización sexual, de pedagogía cultural o de divagaciones e implicaciones teológicas y trances de concesivos dilettantismos, que bien merecerían un estudio mucho más proceloso y detenido que el que con sus feroces pseudópodos de atracción recaba el capítulo que le antecede, y del que nos ocupamos. Fronesis y Foción son dos emblemas de amistad y amor, imbricados, tan complicados y arcanos, de tal influencia en el existir del protagonista José Eugenio Cemí, que precisarían tales personajes del largo descenso temeroso hasta la hondura de sus respectivas personalidades y ser tratados con el cuidado y tiempo con que se profundiza en la oscuridad de esos pozos de lámina tersa y azulada y fondo de inexplorados légamos. Quédese, pues, sólo indicado el atisbo de este otro capítulo de largas, sinuosas y cabalísticas páginas.

II. PERSONAJES Y AMBIENTES

Los personajes de *Paradiso*, a pesar de su numerosa y fértil nómina, ni arrastran verdaderos protagonismos lineales ni construyen entre unos y otros, con sus historias combinadas en unidad, la cúpula arquitectural de una verdadera y exigente fábula. ¿Quién es capaz de, como un suceso de más o menos longura y recorrido, contar la historia en que se resuelve la novela? ¿Es en realidad una ficción, de mayor o menor similitud? ¿No son los personajes como entes versátiles en ocasiones y siempre de una vulnerable efervescencia colorista, disolviéndose en el espejismo de sucesivos y bien definidos ambientes? Estos son los que prestan verdaderamente consistencia al relato, apoyándose y valiéndose de la savia psicológica, contradictoria y caprichosa muchas veces, de los sujetos encarnados.

Diríamos que —salvando el retrato evocante, decimonónico, de pinceladas maestras y ungido de carácter, del Coronel, que es en la novela como un breve relámpago que se extingue con igual resplandor con que surge en el horizonte— no hay más protagonista auténtico y continuo que José Eugenio Cemí. Todo cuanto sucede en el libro gira en su torno, y el propio contorno o ambiente general, a su vez, sobre su ininterrumpida presencia. Presencia observadora de multiplicados enriquecimientos. «Soy yo y mi circunstancia», así podría definir muy orteguianamente el contenido de la acción José Eugenio Cemí, cerrando sobre sí mismo el universo lleno de avizoramientos y cambiantes panoramas de la novela.

Del coro de figurantes que aparecen, desaparecen y reaparecen en la fábula, avanzando ahora éste, aquél luego, pero tan sólo unos pasos para interpretar en singular limitados compases, sería muy difícil separar, sin temor a equívoco, los más radicalmente *activos* y con cuerda propia y fuerza suficiente para desempeñar papeles de singularidad operativa y recorrido fabulesco tan personal como para que pudieran subsistir libres, sin peligro de extinción ni ahogo, en cuanto pretendamos separarnos del contexto ambiental. Casi todos disuelven sus vidas en los ambientes y climas que convergen en la novela, dándole consistencia, como nítidas hojas transparentes que, al insertarse en un torso común de fantasía, se superponen y juntan y convergen en un todo que es el libro.

Nos parece que el verbo que usa un personaje dado, al oírlo hablar de forma peculiar, pertenece a él mismo. Lo vemos así, singularizado con sus dilecciones, con sus fobias, en los a veces parabólicos circunloquios en que enredan casi todos los personajes sus criterios y opiniones. Pero quizá sufrimos un espejismo. Quizá hablen cada

uno y hablen todos por todos. Si es en torno al hogar, campamento del Coronel, desfilan con su esposa, Rialta, la abuela Augusta, el pequeño Cemí, su hermana Violante y la cohorte del servicio doméstico, indesligable de la hogareña estampa: Baldovina, el mulato y cocinero Juan Izquierdo, el gallego Zoar; Truni, la hermana del ordenanza Morla... Un mundo que parece como reducido y estereotipado a escala íntima y que se trenza como nidos con briznas propias, aportadas del carácter de todos ellos, entrelazándose en acogimientos de extrañas y singulares imbricaciones, capaces de fabricar uno de estos acusados climas, que se suceden en el libro con la naturalidad de la sensible rotación de las estaciones en el conjunto vario y apetitoso. Sin rupturas y con la dúctil versatilidad del año climático.

Luego serán, llegado el primer estado escolar de José Eugenio y sus proximidades físicas, tipos como los de Trinidad, Vivino y Tranquilino; Mamita, la vieja criolla; Cazar, bombero retirado; Petronila y su hija Nila; la austríaca Sofía Kuller y su hijo, el caricaturista de cafetines, Adalberto; Martincillo el flautista, la cuarentona Lupita y su hermano epiléptico, el capitán Frunce Viole y su hermana Luba... A medida que crece José Eugenio, y recrea sus asimilaciones y vivencias vitales, van creciéndose y multiplicándose a un lado y otro de la vida en desarrollo los personajes, a los que observa con ojos atónitos de curiosidad esponjosa, y de cuyos pálpitos, circunstancias y palabras se enriquece y le hacen medrar en las posibilidades de ensanchar y nutrir la narración con el centelleo de inusitados espejuelos e inadvertidos ángulos existenciales.

En la colegial coyuntura de pubertad desarrollo surgirán, escoltándolo, los entes de las secuencias sexuales del capítulo VIII, de que hemos quedado constancia. Y más tarde, al recalar en la fascinante aventura juvenil de Upsalón, las versiones ensoñadas de su personalidad las asumirán de manera esencial Fronesis y Foción, pero a su vera surgirá pléyade de personajes.

El dispositivo de la contemplación ávida de José Eugenio Cemí, trente al despliegue inacabable del resto de los figurantes del reparto novelesco, permitirá, de una manera libre, deliberada y a veces cruel y hasta de sádico humorismo o de ironía desconcertante, hacer que el personaje se ciña o flexione tal cual le dicte el ambiente y el contexto. La atmósfera, pesante o ligera, que envuelve a los sujetos —que el autor se encargará de insuflar de oxígeno lírico o de disoluciones culturales— le hará tomar el alambre, la cuerda equilibrista, al sujeto de turno. Siembre, eso sí, conforme a los dictados e imposiciones imperativas del ambiente y del clima. No sólo de los escenarios ya aludidos, sino de todos los que en asombroso

desfile, como en álbum sin igual, se abre —a veces, con sorpresiva mutación en *Paradiso*— y aumenta el estímulo y belleza del libro. Y ocurre que, así como en otras novelas los personajes o dictan su camino al autor o a veces se rebelan, tomando tremenda personalidad, aquí son los fragmentos de vida, tiempo y circunstancias los que acaban imponiéndose, aunque sólo sea hasta cierto punto. Es decir, con el margen que el autor permite, sin que jamás puedan independizarse de la pluma creadora en estos estados emocionarios temporales o espaciales, como hasta el extremo de apartarse y salirse de la órbita y las fronteras del constante propósito esteticista.

Los personajes de *Paradiso,* con respecto al autor, no son, sin embargo, entes encarrilados, como las bolitas de esos juegos de azar lanzadas a recorrer automáticamente los estrechos caminos diseñados de antemano. Tienen que disponerse a prestar, ciertamente, su propia voz al orador, pero gozan, en cambio, de una autonomía extraña en la problemática que enrevesa las situaciones del cuento para poder moverse a veces dentro del tablero en parábola y jerigonza inesperada, ocupar espacios imprevistos o para chocar en paredes blandas —al parecer, ajenas—, siempre que no tengan ninguna analogía con la mostrenca realidad.

Las situaciones concretas, el clima circundante, la interrelación personal, constituyen algo así como un fluido circulatorio, que es lo que les presta a ellos, como al contexto novelesco, vida y carácter. La material construcción de las etapas ambientales puede considerarse dechado de pormenorizada exactitud. Los espacios circunstanciados de las piezas hogareñas y del servicio, por ejemplo, se señalan, con planimetría y detalles, para hacer resaltar lo psicológico, como las perlas sobre el raso de un estuche. El lector se entromete hasta en «los servicios y pequeñísimas piezas, donde se guardan los plumeros y las trampas inservibles de los ratones». Desde las mesas de trabajo campestre y las pizarras de las prácticas de artillería, o los alineados estantes con los libros del Coronel, multitud de objetos hacen su función catalizadora de interés suspensivo. Pero no sólo están las piezas arquitectónicas y su distribución con su acogimiento o repulsión y los objetos ínsitos en ellas. A preparar el clima propicio de lo que es toda escena en suspensión, más que explícita trama, concurren los pequeños lances y sucesos periféricos, las anécdotas adscritas como pegadizas aureolas a los rostros y figuras de los personajes, tanto a los de intervención más destacada como a los fugaces, a los que simplemente se esfuman en breve tránsito. «Las dianas, que entrelazan su reflejo y sus candelas en el campamento»; las santeras devociones de las mujeres de la casa, con promesas de

encendimiento de velas y propósitos de diezmos; las alusiones españolistas; las ricuras y dulcedumbres insistentes de una culinaria y una repostería de virtuosismo. Podríamos describir multitud de páginas en las que los colores incitantes de los manjares, los olores y sabores de su aderezo y singular degustamiento, conciertan y aglutinan en una golosa teoría de sensualidad palatal a ideas venidas del pretérito, y fijan actitudes, posturas y talantes a los sujetos novelescos.

Multitud de estos capítulos, construidos en torno a fijaciones y presencias o evocaciones, emergen a cada momento. Unas veces se asientan en la consistencia de las formas; otras, en concentraciones tensionales, que dan inusitada variedad al relato. Destacaremos uno, al azar. Por ejemplo, el del pórtico, que desde los inicios del capítulo VII nos conduce a la casa de Prado, «donde Rialta seguía llorando al Coronel» y donde la misma minuciosa mención a las puertas de la mansión reflejan ya el expectante estatismo del todo familiar, con el rítmico rigodón inserto en el propio ambiente de la presentación ceremoniosa y protocolaria de los hijos por complemento, convirtiéndose en pulpa y fermento del río novelesco. Resultaría tan descabellado como inviable el propósito de espigar situaciones de esta índole. Baste decir, que en *Paradiso* los personajes se eclipsan o fenecen, como los peces fuera del agua, si es que los separamos del contexto. Porque —salvando el símil—, como en una fantasía del Walt Disney, en lúdica epopeya colorista —aunque casi siempre con ritmo más bien lento y «maestoso»—, el paisaje y las cosas se mueven y toman relieve y se dinamizan y acompañan al compás de la acción el verbo y el ritmo de los personajes, o se distienden e inmovilizan a la par. Estos no suelen avasallar en soledad el marco, sino tan sólo destacarse e interpretar una canción armónica, que, aunque en ocasiones avasallante y sostenida, es acción siempre integrante e inseparable del conjunto, como los elementos compositivos pictóricos en los paisajes con figura.

III. CLAVE ONIRICA

En el primer manifiesto surrealista, Andrés Bretón define en parte el movimiento como «un dictado del pensamiento —verbal o escrito—, con ausencia de todo control y al margen de toda preocupación estética o moral». La narrativa de Lezama en *Paradiso* participa de lo onírico en el automatismo psíquico de la fábula, pero no conviene en su encaje completo a la ideación del pontífice surrealista. Lezama deja, desde luego, su obra al margen de una teleología —en indife-

rencia moralizadora—, pero toma parte en cambio, y es parcial con manifiesto apasionamiento, en la consecución estetizante. También es concorde en el «carácter experimental y de atrevimiento iconoclástico contra la asendereada vulgaridad» y en cuanto al recogimiento previo meditativo, capaz de catapultar luego el producto imaginario que aquél preconizara, pero creemos que el autor de *Paradiso* se aparta del definidor del surrealismo, en la no consideración de la reincidencia en que «la literatura sea uno de los más tristes caminos que conducen a cualquier parte». Por el contrario, en Lezama viene a ser a la par intuitivismo y fruición, juego lúdico, capaz no sólo de causar impacto heridor, sino hasta de suave hipnosis.

La conjunción del sueño irreal, con las concreciones más que veristas, lapidarias, de una *realidad otra,* es una de las grandes maduraciones en la narrativa de Lezama. Su inspiración vuelve aquí a retrotraerse a esa constante obsesiva de los surrealistas: el minero escarceo y buceamiento en las profundidades anímicas. Sólo que en el novelista cubano la profundización es tan garbosa y sin esfuerzo aparente, pero misteriosa y fantástica, se desdobla en un aparente espejo de sencillez, casi pueril en ocasiones, sin merma de su barroquismo. Con las fantasías oníricas —a las que de soslayo vamos a asomarnos como al brocal de un pozo a la par luminoso y oscuro—, y como escribiera Julien Gray, glosado por André Rousseau a propósito del mismo Bretón, «de una obra que pasa sistemáticamente por oscura, hace surgir una luz...».

En el capítulo XII de la novela —específico para nosotros de los sueños— puede apreciarse un misterioso ritmo descriptivo de formalismo externo y técnica novelesca con envoltura accesible a su significación profunda y hermética. Con cuidadoso sostenimiento de la atención lectora se interfieren en sus escenas relatos de muy diversas coordenadas, en alternativa rotación mostrativa como las diferentes y antagónicas caras de una misma esfera. La historia de Atrio Flaminio, capitán de Legiones que combate con garbo y a ritmo circense con un cupo de gimnastas y deportistas y otro de guerreros regulares. La historia de un jarrón danés, que parece romper el nieto de la abuela María La Luna. La del crítico musical, el viudo Juan Longo, que casa con una cincuentona espigada aún, gracias a planes secretos de calistenia sueca... No pueden ser más dispares los motivos de las divergentes nebulosas oníricas que pretende reconstruir y describir el sujeto de ellas, por activa y pasiva, que las cuenta. Un sillón que se mueve solo —al despertar en la media noche el relator—, carcajadas que se oyen, una puerta que se abre, he aquí los puntos neurálgicos aglutinantes, en simbólica fuerza de motivación, cual botones desencadenan-

tes de energía, apagándose y encendiéndose en el electrizante curso del relato. Que se entreabre profundo, a la boca de las mismas poternas del sueño, o bien se aligera, banal, maravillado en la sorpresa de la experimental vigilia. La escena permanece, estirándose, anudándose, como los eslabones de una cadena obsesionante, al filo de sucesivas medias noches. Pero el gato —reactivo imaginario y espeluznante, que pareció crear al primer sobresalto el desencadenamiento de la pesadilla—, la verdad es que se enrosca y duerme tranquilo en el cajón. Aventura simple y maravillada —inquietante, elemental y fabulosa— de *suspense*, de arcano intrigante y absortas aberturas de impensados planos.

Acabamos de mencionar tan sólo los tres nudos primerizos, tres elementos de la urdimbre, que sorprendidos por su original textura novelesca no dicen mucho aisladamente de la combinación alternativa y diestra que conduce a una embriaguez de curiosidad un tanto insana, y un deslumbramiento de confusa irrupción cromática, de la que el lector no encuentra sin embargo, ni desea, ocasión de desasimiento hasta remontar todos los avatares del múltiple e interseccional relato... La jarra danesa, «más importante que el astro de la mañana», la encuentra de nuevo el protagonista —después de que se hizo añicos— puesta en las manos del niño, por la abuela, con dulzura, y ésta, que desea que la rompa, ve cómo con extremo cuidado la vuelve al sitio en la repisa...

Otra media noche, es el patio iluminado por la luna, el que se hace centro de la misteriosidad solitaria de la casa en que se presenta el hombre... El patio, rimando con los otros elementos, lo impele en la madrugada y le hace vestirse fascinado. Se transe la escena de un sobrecogimiento encantado de perplejidades. Junto al trío alucinante —sillón móvil, carcajada, puerta abierta—, el vacío inundado de luna del patio abre un nuevo vacío que impele a callejear. Prado, avenidas, calles, parque, anfiteatro. En el último banco, al final de éste, aparece un hombre extraño, que zurce con aguja de larguísimo hilo negro. Parece un carmelita con la cara sonrosada de ungüento. Los trazos descriptivos son tan fuertes que dan posibilidad franca a la imposible presencia. La memoria descriptiva se viste en este punto de una singularidad de verismo casi olfativo, guarneciando de vida palpitante a la alegoría brumosa y desleída del comienzo fantasmal. El plano se trastueca hacia las premiosidades y minucias operativas de la mujer del crítico, para detectar el grado catártico del septuagenario. El seguimiento creador de circunstanciados señalamientos y ceremonias, y no sólo de frases reveladoras, es inimaginable...

Empalman estas páginas simplemente aludidas con otras de inco-

piable realismo mágico, relatando la lucha de las tropas de Atrio Flaminio, que ponen en práctica la consigna de la pitia de Delfos, obtenida con violencia de muerte por sus emisarios. La victoria conseguida contra la fantasmal hechicería en Tesalia es ejemplo, con sus pormenores, de fecundísima invención fantástico-realista... Luego, un paréntesis. La mestiza rompe el jarrón. Se establece como una teoría de movimientos traslaticios, de aproximación y comprensión entre abuela y nieto, en remansadas olas de vida fantasmal entre uno y otro, que van de los fragmentos partidos del jarrón, al patio, al cuarto de la criada, al traspatio, a los concretos espacios de una casa real, pero que nunca pareció existir...

El interés crece pese al enrevesamiento temático. La coordinación interrelatos parece inexistente, pero la tangencia de símbolos y el aura de traslúcida emoción se adensa más y más. El desvelado continúa caminando al conjunto *patio-carcajada-puerta-sillón balanceando...* Y ahora ya no es la noche portuaria. Es la madrugada de los mercados. Insólito trance del ciego y su mujer, que semejaban vender fresas. Del niño entre los barrotes de un «zoo» de animales presos. Realista «flash» del crítico musical en catalepsia confundidora durante ciento catorce años. Premiosos aguafuertes que se solapan con calidades de temporalismo intemporal. Habla, resurrecto, el crítico. Recreantes minucias rococós, a cargo de la Asociación de Críticos. Nuevas oleadas de mágica realidad en la descripción de la nueva batalla de Atrio Flaminio sobre las tropas hechiceras de Larisa, con los enanos robadores de miembros de muertos y sus ratones cabalgados como enormes falos en epopeya fantástica que diezman las fiebres épicas... El desvelado, visitando en flotante rememoración el taller de cerámica, encuentra la jarra danesa recuperada, que con subconsciente imán vuelve a la abuela y al niño. En relación hilvanada de submarina conciencia retornan los personajes —abuela, niño— y los símbolos, la puerta que se abre, el sillón, etc.

La inmersión de todos en una procesión circular (rueda reincidente) adensa en cifrada continuidad la insistencia del sueño. Fluye el crítico en el tiempo musical. Reaparece la esposa. Máscara la de aquella vencedora del tiempo, en la inercia del total abandono cataléptico. Su esposa ve reflejada en la urna del sueño de décadas el rostro de Atrio Flaminio y su gesto desesperado de alcanzar las armas. Hay como un tejido entrecruzamiento en sísmico intercambio en las desbocadas imágenes del retablo onírico.

En el epílogo final de este capítulo impar los centuriones juegan a las tabas en el templo pagano-cristiano, que termina por desmoronarse en penumbras, con la caída del busto del geómetra, cuyo compás

en mano despide el dado lúdico. Es decir, la arquitectura del sueño se destruye por la exactitud rememorante con su recuento. Sueños que quizá tan sólo pretendieran ser edificados por el escritor para eso, pues la finalidad esencial de los sueños, su visión sensibilizada, última, de todo sueño no es sino la desolación sin remedio y la evaporación ruinosa.

En evitarlo está el mérito. Mérito indiscutible y prócer, en estas peregrinas páginas. No olvidemos que el prosista es también por antonomasia poeta, y poeta excelso. Sus personajes son, al final, las figuras del sueño de su inspiración. Algo de esto nos revela a través de los cendales más fúlgidos y misteriosos de su poesía:

FIGURAS DEL SUEÑO

El sueño sobre mi carne
asegura su isla leve.
Lo que se abre por dentro,
el almendro, la cal eterna
domesticado revuela,
paloma que se va
al fuego o al nido pasajero
caído de sus alas.
Todo lo que se deja caer
mirada al pasar
y el sueño al decaer.
La llama que se sabe alzar
El sueño que cae.
La cal fugaz
que quiere destrenzar
símbolos en la pared.
El gamo que atraviesa el sueño
se asusta
en oblicuo chillido
pero como sostiene al cielo
el cristal rodará (2).

Verso limpio y sincero del novelista-poeta que nos hace sostener la mirada sobre todo en los versos subrayados. «Llama que se alza», «sueño que cae», «pero como sostiene el cielo, al cristal rodará».

IV. HIPOTESIS MOTIVADORAS

Paradiso —pese a las muy someras develaciones que hemos apuntado hasta el momento— se ofrece en su narrativa medular como una

---

(2) José Lezama Lima: *Poesía completa.* Insulae Poetarum. Barral Editores, 1975.

inmensa interrogación abarcando las cuantiosas páginas. Sus dos últimos capítulos parecen querer levantar —si se esfuerza la atención en ello— el velo del secreto. Pero no mentiríamos si dijéramos que lo que rastreamos no va más allá de una indagación que más bien intuye en deseosa corazonada edificante. El hermetismo de la novela sigue guardándose por el autor celosamente hasta el final. En una de sus últimas páginas se habla del bosque, «entrevisto —por el único gran protagonista, Cemí— al final de su marcha», «donde los monos y los perros saltaban sobre un elefante que se le hundía y elevaba». «Y que se le fue acercando.» «La casa misma parecía un bosque en la sobrenaturaleza.» «Se veía el entrelazado ornamento de la verja que servía también de puerta.» «En su centro, un cuadrado, un cuadrado de metal muy reluciente, donde estaba la cerradura; el tamaño de esta última revelaba que necesitaba una llave de excesivas dimensiones como para abrir el portón del castillo.» Por el costado de la casa se veía un corredor aclarado por la blancura lunar... Una llave inmensa, desproporcionado a nuestras propias fuerzas, necesitaríamos nosotros para descifrar los contenidos de la novela, haciendo nuestra la pregunta del autor: *«¿Se atrevería Cemí por aquel corredor, cuyo recorrido era desconocido, y su final en la terraza ondulaba como la marea descargada por un espejo giratorio?»*

Esta pregunta se electriza de muy significativas misteriosas cargas. Al final se mantiene dubitativa la perplejidad del misterio que la envuelve. Este capítulo XIV y último, que llamaríamos de las claves, y el XIII, su antecesor, que trata más manifiestamente del absurdo, como los dedicados a los sueños y a lo erótico, pudieran considerarse monográficos y son quizá los más intencionados del libro en su plena e indudable oscuridad significativa.

Sólo podemos apuntar, sugerir, entrever. Es demasiado espeso y entretejido el matorral para pretender abrirse paso en él mediante unas pocas líneas. En efecto, en el capítulo XIII se afianza la revelación del absurdo, como normativa de un orden sugerente, sin anclaje real alguno, al parecer. Lo inicia la aparición de un ómnibus, que se dinamiza mediante el giro mecánico de la cabeza de toro que utiliza el chófer. El relato es todo él un tintineo de amago de acciones sin fraguar, en un flujo y reflujo de tedio, esponjado con detalles descriptivos y verbales. Se nos cuenta la historia efímera de Adalberto, Kuller y Rossana, o la explosión del amor contenido, envidioso él, del disfrute de ella por los casi indiferentes gozadores de ocasión. La conquista al fin —por simple precio lanzado como insulto— decapita todo lirismo... La estampa mágica y realista de Vivo y Lupita se corona con la inconcebible «boutade» narrativa del acordeón de «Madagascar»,

que en su espirar —al abrirse y cerrarse— absorbe los maléficos efluvios ninfomaníacos de Lupita, que provocan a su vez la imaginaria decrepitud y somnolencia de Vivo... Chacha, la mestiza espiritista, nos sitúa con maternal acento en el trance normal, entre real e irreal, de la muerte, a propósito de aquel pintor que al sufrir tres muertes parece acostumbrado al trance. Persisten las extrañas acciones en el autobús —detenido— de la cabeza de toro, realizadas por quienes en él toman asiento. Un mundo de calentura, con Cemí, Vivo con su acordeón, Adalberto, tres empleadas de almacén, el anticuario... Se respira una pesante clarividencia de morbideces emocionales, una madeja de amagos accionales, que captan al lector en su malla de absurdo... El final del capítulo viene a resultarnos como una balbuceante clave: la apoteosis del absurdo, con la presencia simbólico-verídica de los principales personajes implicados en él, y donde la confusión —*Oppiano Licario-Urbano Vicario*— descifra —sin descifrar— el secreto de un juego literario y fictivo, en el que el asunto y la falsilla expresiva se disuelven en un ilusionismo de arte por arte que fascina, y ponen en el lector —frente al fastidio— una complaciente sonrisa, al aceptar la trampa que Lezama sabe urdir con la prodigiosa naturalidad de su incalificable masoquismo estético.

Y, por fin, afrontamos el capítulo XIV, último de la novela. Creemos que en él, más de una vez, sin pretender explicar por supuesto nada, el autor justifica su aventura inconmensurable. Unas veces, glosando los sucesos; otras, saliendo por la boca de los personajes. Veamos. Sobre Oppiano Licario escribe el autor:

> Cuando un hecho cualquiera de su cotidianidad le recordaba una cita, una situación histórica, no sabía si sonreírse o gozarse de esa irrealidad sustitutiva, que a veces venía mansamente a ocupar la anterior oquedad.

Tras de esta sinceración operativa, reflejada en la novela, asistimos a *«una trasmutación imaginativa para salvar lo vulgar»*, en frase de la madre de Oppiano Licario. Tenaz tarea ésta —que no es otra que la de este último capítulo y de todo el libro—. Y para remachar aún mejor el objetivo, dos páginas después (en la 450 del texto) reitera Lezama:

> Licario había acabado de hablar con su hermana, con un silogismo de sobresalto, con lo que era una de sus más reiteradas delicias, demostrar, hacer visible algo que fuera inaceptable para el espectador, o provocar dialécticamente una iluminación que encegueciese por exceso de confianza al que oía, en sus conceptos y sensaciones más habituales y adormecidas.

La preocupación personal sobre el contenido y la intríngulis lógica de su escritura le hace decir a la misma madre de Oppiano:

> Ha llegado a tener tal perfección —dijo la madre— en esa manera, no digo método porque desconozco totalmente su finalidad, que me atemoriza si todas esas adecuaciones, ahora que ha llegado a los cuarenta años, no logra aclararlas en un sentido final. Si esas hilachas, esos vermes pensantes, sonrió levemente la madre al sentir esa momentánea arribada pascaliana a la sobremesa, se le enfrían, se enroscará calcificándose, y su final, será una locura benévola o un entonamiento de aciertos mágicos, inencontrables, irreconstruibles, como un bólido azufroso caído en el desierto (...). El está ahora —continuó la madre— en un momento muy difícil, si no se nos aclara en una combinatoria o en una piedra filosofal, no nos parecerá lo que él ha creído que es el soberano bien de su vida, sino un energúmeno que aúlla inconexas sentencias zoroástricas, o un cándido embaucador que regala astillas de la Tabla de Esmeraldas de los Egipcios (pp. 451-452).

¿No asistimos a una duda —que Lezama no se plantea, pues está seguro de lo que hace—, sino de la que ve que *Paradiso* va a plantear a una gran porción de sus lectores?

Sigue hablando la madre de Licario:

> Tiemblo cada vez que lo oigo en una de esas mágicas adecuaciones (...). Me temo —continuó la madre ya un poco sofocada— que... lejos de tener respeto por ese misterio que él simboliza, y que tú y yo sabemos respetar, termine... con quien lo soporte sin considerarlo, sin intuir siquiera levemente esas numerosas colonias de hormigas que hacen invisibles agujeros en su cerebro. Lo considerarán una víctima de la alta cultura... (p. 452).

Los personajes, vemos, al fin, hablan por el autor, pero la singularidad e imprevisibilidad lujosa, tanto imaginativa como culturalizada, de la imprevista opinión —siempre sorprendente y plasticizante— compensan al lector del burlesco guiño novelesco y le hacen proseguir como por vía de hipnosis en busca de lo desconocido y de sensaciones únicas.

Habla después en este mismo capítulo doña Engracia:

> Figúrese usted, señora, que el profesor auxiliar me dijo que le hiciera a su discípulo Licario, las preguntas más sorprendentes. Entonces yo, por pura broma, empecé a preguntarle burlas históricas, datos casi mágicos. Sentía además, que el deseo de hacerle esas errantes y exóticas preguntas, se hacía incontenible en mí (...), haciéndose perentorio, el afán de ir hacia esas preguntas, como si fuesen formas, ejercicios de larguísimos y soterrados procesos, que en el instante de la pregunta se deshicieran fatalmente en torno a ese nudo (p. 454).

Y a continuación una serie de peregrinas interrogaciones en las que la historia se deshace en deliciosas hipérboles. Pero apenas se esfuman las preguntas un tanto pueriles y llega la explicación o glosa, reaparece la urdimbre complicada como el bordado de una dalmática del siglo XV y las frases únicas de que ya hicimos mención. Escribe Lezama:

> Licario *estaba siempre como en sobreaviso de las frases* que buscan hechos, sueños o sombras, que nacen como incompletas y que les vemos el pedúnculo en la región que vendría con una furiosa casualidad a sumársele. Ellas mismas parecían reclamar con imperio grotesco o majestuoso una giba o un caracol que las hacía sonreír, siguiendo después tan orondas como si fuese su *sabat* costumbroso. Estas sentencias no quedaban nunca como verso ni participación en metáfora, pues su aparición era de irrupción o fraccionamiento casi brutal, y necesaria en esa llegada parecía borrar la compañía, hasta que después comenzaba a lucir sus temerarias exigencias de completarse. Era el reverso del verso o la metáfora que vienen de nacimiento con su sucesión y sus sílabas rodadas (p. 459).

Sobreaviso éste ¿de Licario, de verdad, o del propio Lezama?

Es que este último capítulo, en orden a presumibles motivaciones y desvelamientos, no tiene desperdicio, como analógica recapitulación en tercera persona muchas veces, del secreto del autor. La recurrencia combinatoria y crucigramática de lo histórico, a la que también ya hemos aludido, tiene un claro eco en el párrafo que transcribimos:

> Las situaciones históricas, eran para Licario una concurrencia fijada en la temporalidad, pero que seguían en sus nuevas posibles combinatorias su ofrecimiento de perenne surgimiento en el tiempo. Las concurrencias históricas, eran válidas para él, cuando ofrecían en la temporal persecución de su relieve, un formarse y deshacerse, como si en el cambio espacial de las figuras recibiesen nuevas corrientes o desfiles, que permitían que aquella primera situación fuese tan sólo un laberinto unitivo, cuyo nuevo fragmento de temporalidad iba sumando nuevas caras, reconocibles por la primera jugarreta ofrecida en su primera temporalidad (p. 460).

Parece como si quisiera Lezama en este último capítulo resumir sus grandes objetivos y obsesiones. En la lectura que hace Licario, al crepúsculo, en un periódico, sobre el asesinato de cierto senador, el sueño avasalla en una procesión desfilante —como en galería de espejos— una teoría de imágenes sobre la muerte (con el amor, otro de los grandes temas subsumidos temerosamente) que sacuden el relato. Hay una lenta y vagorosa pereza de las figuras que desenvuelven la escena y que luego se torna en evocante descripción de ópera, en

divagación nebulosa sobre *«el cuarto de la izquierda», del Gay Lusac de París y de un cafetín parisino* entre soñado y renuente. Y después, cimas de emociones, de expresividades y de frases en oscura e impenetrable clave, sólo capaces de ser despejadas definitivamente por el propio autor... Al fin, Cemí se sumerge en el misterio de la noche. «No, no era la noche paridora de astros. Era la noche subterránea, la que exhala el betún de las entrañas trasudadas de Gea.» La fantasmagoría de imágenes y el ruedo presuroso de contrastes absortan al final la perplejidad emocional de Cemí, sumido en la memoria trastornadora de Fronesis y Foción. Su avance en la noche le hace de nuevo tropezar con uno de los grandes temas de la novela, la *casa,* la morada iluminada chorreante de luz. Y de nuevo, siguiendo su caminata en la madrugada, la estrella giratoria del tiovivo, con su inacabable musiquilla, otro símil reiterante de la vida que se pierde y desliza. Cada vez se le hace más difícil, más impenetrable, la comprensión de la vida.

> Cemí siguió avanzando en la noche que se espesa, sintiendo que tenía que hacer cada vez más esfuerzos para penetrarla. Cada vez que daba un paso, le parecía que tenía que extraer los pies de una tembladera. La noche se hacía cada vez más resistente, como si desconfiase del gran bloque de luz y de la musiquilla del tiovivo.

Aquí es el punto en que desea encontrar la llave —que le parece de excesivas dimensiones— para abrir el misterio de la casa-vida. En el corredor una guirnalda entrelazaba el Eros y el Tanatos (amor y muerte) con la carcajada de un dios Término. (El misterio entre los sostenidos brazos de un mismo paréntesis.) Pero «el hechizo de la *casa* estaba en los escalonamientos que ofrecía la entrada.» (El deseo, la sucesión inesperada de los días...) Dos espantapájaros disfrazados de bufones —la locura— jugaban en la terraza. Toda aquella fiesta esperpéntica —luz, música, la casa trepada en los árboles— le recondujo al recuerdo final, al relato de doña Augusta, de su bisabuelo muerto, con uniforme de gala, intacto, la voz del padre, «cuando estábamos vivos, andábamos por un camino, y ahora que estamos muertos, andamos por otro». La presencia de la muerte, con ausencia de repuesta, en la capilla ardiente. «Cemí, con los ojos muy abiertos, atravesaba el inmenso desierto de la somnolencia.» Confusionismo mental. Llamitas fluctuantes. «Unas fogatas que como árboles se levantaban en el acantilado.»

> *La razón y la memoria al azar*
> *verán a la paloma alcanzar*
> *la fe en la sobrenaturaleza* (p. 489).

Acaso, fe, entre luces y sombras.

> «Iba saliendo ahora de la duermevela que lo envolvía. La ceniza de su cigarro resbalaba por el azul de su corbata. Puso la corbata en su mano y sopló la ceniza...» «Lo acompañaba la sensación fría de la madrugada, de descender a las profundidades, al centro de la tierra...» «Se sentó en la cafetería.» «Saboreaba su café con leche con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso...» «Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Opplano Licario» (p. 490, última del libro).

Profundización tras el sueño y la duermevela. Voz del más allá, de nuevo en la realidad. Cabrilleo del propio —y dudoso— vivir. *«Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar.»* (Así termina la novela.)

Estas son las finales palabras de *Paradiso.* Palabras abiertas a la esperanza, tras la pasión, tras la fruición, tras el encanto —tras la forma y la imagen—. Esperanza que —pese a la difícil llave de acceso— pretende dejar entreabierta a la sensibilidad, al estudio, la puerta casi infranqueable de *Paradiso,* en la que con respetuoso temor hemos tan sólo intentado colar un leve resquicio de luz.

ANTONIO ZOIDO

Plaza de Santo Domingo, 1, 10.º A
BADAJOZ

JOSE LEZAMA LIMA: FUNDADOR DE POESIA

La obra de José Lezama Lima, cuarenta incansables años desde su primera entrega poética, *Muerte de Narciso,* no ha tenido descanso ni límite, además de representar una las columnas más firmes de la cultura cubana y de haber aglutinado a su alrededor a un grupo de eximios intelectuales cubanos. Su obra pasa de la poesía a la novela, del cuento a la crítica y al ensayo. Pero toda su obra, incluyendo su selecta prosa, no es más que una prolongación poética. Lezama Lima, ante todo, fue un poeta, un gran poeta.

Lezama Lima mantuvo el difícil ejercicio de la poesía en un ambiente donde las actividades intelectuales y artísticas eran si no menospreciadas, quizás no valoradas (léase Cuba prerrevolucionaria); sólo la minoría intelectual, el grupito de escritores afines, que se dedicaban a publicar revistas literarias, a editar sus libros, a reunirse en las calurosas noches tropicales en eternas tertulias. Ante esto, la fidelidad y constancia poética formaron el universo lezamiano.

Publicó su primer poema, *La muerte de Narciso,* en 1936, a los veintiséis años (poema que tenía terminado desde los veintidós), en *Verbum,* revista que dirigía en la Universidad de La Habana; si bien ya tenía varios cuadernos repletos de poemas que nunca publicaría. Este poema adolescente, Lezama se lo enseñó a Juan Ramón Jiménez, el cual le subrayó varios versos, ejemplar que Lezama Lima siempre guardó como una verdadera reliquia. *La muerte de Narciso,* poema de la adolescencia, fue una sorpresa desde su primer verso:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,

La influencia de Góngora, Mallarmé y Valéry ya se denotan cómo predominarían en el resto de su obra. Según el propio poeta, el poema era «una despedida de la adolescencia en plena adolescencia».

Su segundo libro de poesía lo publicó en 1941, *Enemigo rumor,* si bien varios de estos poemas ya habían sido publicados en años anteriores. El enigma suscitado por el título del poemario quedará

despejado en una carta de Lezama al compañero de generación y brillante poeta Cintio Vitier:

> Se convierte a sí misma, la poesía, en una substancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable.

Y así *Enemigo rumor* se inicia con uno de los poemas que mejor definen la poesía lezamiana: «Ah, que tú escapes».

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir.

De este poemario habría que resaltar «Una oscura pradera me convida», donde el poeta vislumbra una zona poética que lo convida sin llamarlo y que él penetra quedamente:

Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.

Pero esa humanidad de metro noventa, y ciento y tantos kilos, que se llamó Lezama Lima, famoso por su saber enciclopédico, fue además fundador de poesía, ya que no sólo escribió igníferos versos, sino que animó y ayudó a otros a escribirlos. Fundador de cuatro importantes revistas literarias cubanas, que abarcan un período de 1937 a 1957: veinte años de espléndida y fecunda labor poética. Así, en 1937 funda la ya mencionada *Verbum;* luego vendría *Espuela de Plata* (1939-41); más tarde, *Nadie Parecía* (1942-44), con el sacerdote católico Angel Gaztelu, que le despertó la curiosidad por los estudios teológicos, que Lezama ahondaría con sus lecturas del

misticismo oriental que, a su vez, formarían la base escatológica de la obra lezamiana. Y la más importante, *Orígenes* (1944-57), que fundó y dirigió con José Rodríguez Feo. *Orígenes* tuvo el gran privilegio, además de representar un valioso aporte a la cultura contemporánea cubana, de haber permanecido durante trece años, los mejores años de la vida del poeta, en la ardua tarea de ver luz trimestralmente. En ella se agrupó y desarrolló la generación prerrevolucionaria de las letras cubanas, de formación católica, condición que jamás renegarían ninguno de los que se quedarían viviendo la revolución. Donde se publicaron parte de las memorias de Santayana, la primera traducción de los cuartetos de Eliott, los poemas de William Charles Williams, relatos de Camus, Faulkner, textos de Macedonio Fernández, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Octavio Paz (que llegó a decir de *Orígenes* que era la mejor revista en castellano) y los cinco primeros capítulos de *Paradiso.* Además colaboraron Angel Gaztelu, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega, los pintores Mariano y René Portocarrero, el escultor Alfredo Lozano y los compositores Ardevol y Julián Orbón; entre los más jóvenes figuraban Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamis. La revista llegó a los ciento cincuenta números con una preocupación esencial: «la universalidad, la cubanidad y el lenguaje».

Ya en 1945 publica su tercer libro de poesía, *Aventuras sigilosas,* del que hay que reseñar el poema «Llamado del deseoso», del cual son estos dos primeros versos:

Deseoso es aquel que huye de su madre.
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la
[secularidad de la saliva.

Porque ese hombre asmático y obeso, devorador de libros, cuyo más apasionado vicio fue la lectura, acompañada de sus inseparables habanos, tuvo una existencia primeramente marcada, que él llamaba «dos momentos de alucinación», por la muerte del padre, cuando apenas contaba con ocho años y la excesiva presencia de la madre, y después con el fallecimiento de ésta, en 1964, quedando un vacío irremediable en la casa de Trocadero, 162. Ausencia que quiso reparar casándose, al año siguiente, con la profesora María Luisa Bautista, que lo confortó y ayudó en esos años duros, en su constante lucha con su ya amiga y vieja infermedad.

Pero fue la madre de Lezama a la que dedicó toda su obra poética, la que le animó a escribir, la que le señaló que su destino era contar la historia de la familia. Labor que acometió sin el más mínimo

desgano y de la cual decía que no sabía si eran dignas (sus obras) de ese mandato, pero al momento sentenciaba: «La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco.»

Luego, en 1949, publica su cuarto libro de poemas, *La fijeza*, año que aprovecharía para viajar a México, uno de los pocos desplazamientos de Lezama fuera de Cuba, que comentaba al respecto:

> Es que hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ¿Para qué tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez.

La fijeza continúa de alguna manera *Enemigo rumor*, reconoce lo que le rodea, como podemos ver en estos cuatro primeros versos, de su quizá más logrado poema «Pensamientos en La Habana»:

Porque habito un susurro como un velamen,
una tierra donde el hielo es una reminiscencia,
el fuego no puede izar un pájaro
y quemarlo en una conversación de estilo calmo.

Hay dos poemas esenciales en *La fijeza*, el ya mencionado «Pensamientos en La Habana» y «Rapsodia para el mulo», el cual empieza:

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.

En 1950 publica una monografía del joven y malogrado pintor güinero Arístides Fernández (1904-1934), uno de los precursores de la pintura cubana contemporánea. Ese mismo año viaja a Jamaica, que le inspiraría un poema: «Para llegar a Montego Bay», quizá el más importante de su próximo libro *Dador*, publicado en 1960. En el cual aparecen sus maravillosas «Venturas criollas», veintisiete soberbios sonetos, y el «Coche musical», otro gran poema lezamiano.

De los poemas no recogidos en libro habría que mencionar su «Oda a Julián Casal», donde se denota cierta influencia martiana, y uno de sus poemas más claros, y «La prueba del jade», poema que termina con un bello verso:

Cerramos los ojos, la nieve vuela.

Pero no es hasta 1966, que no aparece su genial obra *Paradiso*, novela descomunal, que narra su propia vida familiar, su infancia,

en la primera parte (ya que la novela es una triada, tiene tres partes), bajo la intermitente presencia de la madre, y al final, o tercera parte, aparece Oppiano Licario, el conocimiento y sabiduría infinita, y en el medio, la amistad. Es una novela autobiográfica, con tres temas esenciales: la madre, la amistad y la infinitud.

En cuanto a ensayos, el primero lo publicó en 1953, *Analecta del reloj;* el segundo, en 1958, *Tratados de La Habana,* que reúne una serie de críticas y análisis sobre pintura, poesía, estética, historia: desde Mattise y Picasso a los cubanos Portocarrero y Arístides Fernández; desde Claudel, Rimbaud y Mallarmé a Cintio Vitier, Eliseo Diego y Lorenzo García Vega; desde Nietzche y Goethe pasa a José Martí.

Lezama Lima también fue un excelente conferenciante, como lo demuestra *La Expresión Americana,* que recopila cinco conferencias pronunciadas en el Instituto Nacional de Cultura de La Habana en 1957. Ya en 1937 había disertado ante los Amigos de la Cultura Francesa sobre «El secreto de Garcilaso»; en 1948, ante la Sociedad Lyceum, sobre «Las imágenes posibles», y en 1968, en la Biblioteca Nacional José Martí, con el tema «Confluencias».

Como traductor interpretó a los más variopintos escritores, como Marcel Proust, Jules Supervielle, Yeats, Saint-John Perse, Saint Simon, Alfred de Vigny, etc.

Y colaboró durante años en una larga lista de publicaciones cubanas, como: *Bohemia; Diario de la Marina, Lunes de Revolución; Unión, Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, Gaceta de Cuba, Casa de las Américas, Revolución y Cultura, Juventud Rebelde.* También hay una interminable relación de sus publicaciones en el extranjero: *El Corno Emplumado, Pájaro Cascabel* (México), *Europe, Les Lettres Nouvelles* (Francia), *Ujiras* (Hungría), *Margen* (Argentina), *Insula; Informaciones de Artes y Letras, Urogallo* (España), *Zona Carga y Descarga* (Puerto Rico), *Imagen* (Venezuela), *Tri Quarterly* (Estados Unidos de Norteamérica). *Arbol de Letras* (Chile) y un larguísimo etcétera dificilísimo de precisar.

Según Armando Alvarez Bravo (autor de uno de los mejores estudios sobre Lezama), el fallecido poeta cubano representaba «una nueva forma de ver las cosas, un peculiar sentido del lenguaje, una profundización de la realidad, una inquietante y misteriosa trascendencia, un renunciamiento al facilismo y el descubrimiento de un secreto sentido en lo cubano». Y por tanto hay que desechar cuanto adjetivo fácil se le ha tratado de colocar o encasillar, como oscuro, hermético, aburrido, ajeno, barroco, incomprensible; cito según los

adjetivos señalados por Alvarez Bravo, que como bien acierta a decir, el universo poético de Lezama Lima era su universo cotidiano, «la reiterada presencia del impulso familiar y doméstico; en esencia del impulso materno».

Ante ese enemigo rumor (la muerte del poeta) que nos ha arrebatado a uno de los mejores poetas de nuestro siglo, debemos repetir el lamento lezamiano, un lamento humano por José Lezama Lima:

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.

FELIPE LAZARO

CUADRO CRONOLOGICO

1910. Nace en La Habana, el 19 de diciembre, José María Andrés Fernando Lezama Lima, en el campamento militar de Columbia. De padre militar, de ascendencia vasca, el coronel del ejército cubano José María Lezama y Rodda, ingeniero artillero. Su madre, Rosa Lima y Rosado, hija de una familia de emigrantes que luchó por la independencia de Cuba y vivió el exilio de los independentistas cubanos de fines del siglo XIX.

1919. Muere el padre en Fort Barrancas, Pensacola, donde había ido a entrenarse como voluntario para luchar en la Primera Guerra Mundial. La familia se traslada a la casa de la abuela materna: Prado, 9.

1920. Ingresa en el Colegio Mimó. Primeros estudios y primeras lecturas. Aquejado por el asma, enfermedad que lo acompañaría siempre, se entrega a la lectura con énfasis y entusiasmo desde niño.

1926. Se matricula en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana.

1928. Se gradúa de bachiller.

1929. La familia se traslada a Trocadero, 162, en La Habana Vieja. Inicia sus estudios de Leyes en la Universidad de La Habana.

1930. Participa en la manifestación estudiantil, el 30 de septiembre, contra la dictadura del general Machado, en la cual cae asesinado el líder estudiantil Rafael Trejo. De su participación, comentó: «Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de septiembre de 1930... Al lado de la muerte, en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana.» Raúl Roa, actual ministro de Relaciones Exteriores del Gobierno Revolucionario, y dirigente de los estudiantes de la generación del 30, señaló: «El talento puramente literario más exuberante, pulposo y encaracolado de esa generación es José Lezama Lima, quien —dato casi desconocido— participó, jadeante y resuelto, en la manifestación del 30 de septiembre.»
Clausurado el recinto universitario, Lezama Lima se sumerge en los libros.

1933. Caída de la dictadura machadista y retorno a las aulas universitarias.

1936. Encuentro con Juan Ramón Jiménez en La Habana. Conoce a María Zambrano.
Publica la revista universitaria *Verbum*. Redacta un «Coloquio con Juan Ramón Jiménez». Y su poema *Muerte de Narciso*.

1937. Diserta ante los Amigos de la Cultura Francesa sobre «El secreto de Garcilaso».

1938. Se gradúa de abogado y comienza a trabajar en un bufete.

1939. Funda la revista *Espuela de Plata* (1939-41). Tras egresar como doctor en Derecho civil, se incorpora al Consejo de Defensa Social de la cárcel del Príncipe para estudiar las condiciones de los presos.

1941. Publica su segundo libro de poesías: *Enemigo rumor.*

1942. Funda la revista *Nadie parecía* (1942-44).

1944. Funda y edita con José Rodríguez Feo la revista *Orígenes* (1944-57).

1945. *Aventuras sigilosas* (poesía). Ingresa en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

1948. Diserta ante la Sociedad Lyceum sobre «Las imágenes posibles».

1949. *La fijeza* (poesía). Viaje a México.

1950. *Arístides Fernández* (monografía). Viaje a Jamaica.

1953. *Analecta del reloj* (ensayos).

1954. Publica los primeros capítulos de la novela *Paradiso* en la revista *Orígenes.*

1957. Publica *La expresión americana*, que recopila cinco conferencias que fueron pronunciadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura.

1958. Publica su segundo libro de ensayos, *Tratados en La Habana.*

1959. Con el triunfo de la Revolución, dirige el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura.

1960. *Dador* (poesía).

1961. Es nombrado uno de los seis vicepresidentes de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC) y pasa a trabajar como asesor en el Centro Cubano de Investigaciones Literarias. Pertenece al Consejo de Redacción de la revista *Unión*, órgano de la UNEAC.

1964. El 12 de septiembre, el poeta recibe el golpe más trágico de su existencia, su madre muere.

1965. Se casa con la doctora, profesora de español, María Luisa Bautista. Publica la monumental *Antología de la Poesía Cubana*, tres tomos.

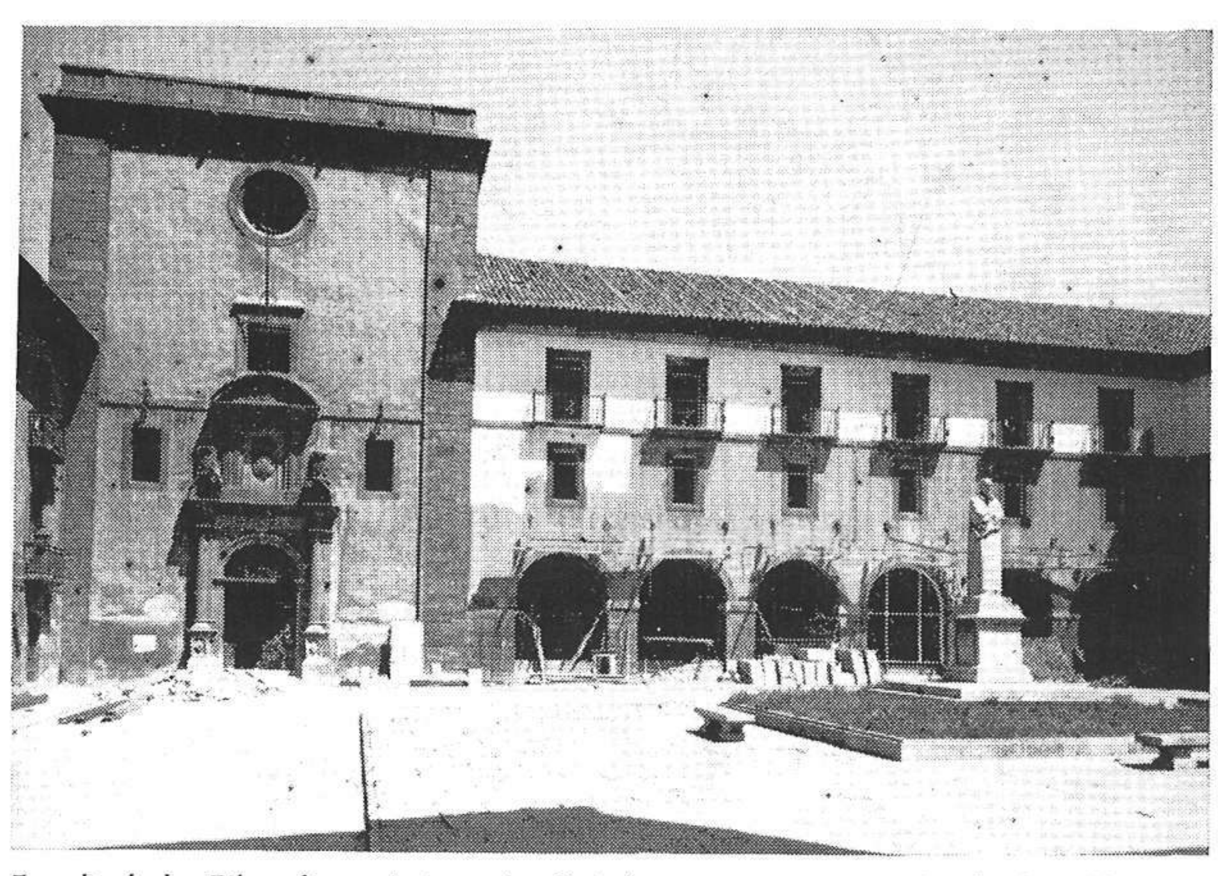
1966. Publica su novela *Paradiso.*

1968. Forma parte del Jurado de Poesía en el concurso de la UNEAC de 1968, concedido al libro *Fuera del juego*, del poeta Heberto Padilla. Conferencia en la Biblioteca Nacional José Martí: «Confluencias».

1970. *La cantidad hechizada* (ensayos). *José Lezama Lima. Poesía completa*, publicado por el Instituto del Libro. La Habana. Actualmente trabajaba como investigador y asesor literario del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias. Tenía otra novela inédita: «Fronesis». Y cuentos no recogidos en libro.

1976. Muere en La Habana el 9 de agosto.

FRAY BENITO JERONIMO FEIJOO
(1676-1764)



Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, antes monasterio de San Vicente. Fase final de las obras de adaptación. En el último piso de la torre se encuentra el Centro de Estudios del Siglo XVIII

(Foto Suárez)



Boceto (vaciado en bronce) de Gerardo Zaragoza para su estatua del padre Feijoo

(Foto Suárez)

FEIJOO, HOY

En el primer tercio del siglo XVIII, el monje de Samos había realizado en el Colegio de San Vicente y en la Facultad de Teología de la Universidad de Oviedo una tarea de la que, en verdad, sabemos muy poco. Pero si aceptamos que, aunque el hombre evolucione lógicamente en sus ideas y en sus opiniones con el paso de los años, con el aumento de sus conocimientos y con el acrecentamiento de experiencias, es difícil que cambie sustancialmente su idiosincrasia, y sobre todo cuando ha traspasado ciertas fronteras cronológicas, no nos resultará imposible imaginarnos cómo sería aquel profesor universitario, atendiendo a lo que publica a partir de 1725. Cuando comienza su tarea de profesor, Feijoo tiene ya treinta y tres años. Explica las cátedras de Santo Tomás, Sagrada Escritura, Vísperas de Teología y Prima de Teología. De esta última se jubila en 1739, cuando tiene ya casi completo su *Teatro Crítico Universal*. Es impensable un Feijoo profesor que ponga en duda ante sus alumnos los dogmas de la ciencia que explica; pero quien poco después, o al mismo tiempo, está escribiendo lo que escribe contra la filosofía escolástica, contra Aristóteles y contra el principio de autoridad, no es posible que fuera en sus clases un mero y no convencido repetidor de ideas ajenas y de métodos para él caducados (1). Por eso creo que a Feijoo le interpretó muy bien Gerardo Zaragoza en la estatua que preside la plaza de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, y cuyo boceto, vaciado en bronce, ocupa un lugar de honor en el Centro de Estudios del Siglo XVIII. Yo la llamo «el pensativo» o, mejor, «el dubitativo». Si estudiamos el gesto que le imprimió Zaragoza (la cabeza baja, la barbilla apoyada en la mano derecha y en la izquierda un libro semicerrado, con un dedo entre sus páginas),

---

(1) Eladio de Novoa, en la *Oración fúnebre en las exequias que en 22 de enero de 1765 celebró el Real Monasterio de S. Julián de Samos a su hijo Fr. Benito Feijoo* (Salamanca, Antonio Villagordo, sin a.), pp. 15-16, dice: «En la Cátedra se hizo admirar Feijoo por la superior comprensión y claridad de entendimiento, por la solidez con que establecía las verdades, la ingenuidad con que, sin espíritu de Escuela particular, profería su dictamen, por la facilidad con que se expedía de las mayores dificultades, por la prodigiosa extensión de doctrina, por la concisión y propriedad de expresiones, siempre dignas de la sublimidad de la materia.»

advertiremos fácilmente que no quiso representar a un intelectual en actitud de meditar, sino al que duda sobre algo que acaba de leer y que no le convence, pero a lo que quiere encontrar explicación. Es el hombre perplejo ante la realidad o aquel a quien la realidad le impide asentir a lo que lee, no el que está buscando silogismos que le interpreten dialécticamente, y en virtud del principio de autoridad, los grandes problemas de la teología o de la metafísica.

En el retrato que Campomanes hace de Feijoo se estampan estas frases: «Era ameno y cortesano (...); era salado en la conversación, como lo acredita su afición a la poesía, sin salir de la decencia; esto le hacía agradable en la sociedad, además de su aspecto apacible, su estatura alta y bien dispuesta, y una facilidad de explicarse de palabra con la propiedad misma que por escrito» (2). Se advierte inmediatamente en estas frases que Feijoo era todo lo contrario del sabio despistado, o del monje ascético, o del confesor severo, o del catedrático orgulloso de su ciencia. No se puede ser ameno y cortesano, ni de conversación agradable y chistosa, ni grato en sociedad, si al mismo tiempo no se tienen otra serie de cualidades intelectuales, como la comprensión, la aceptación de las ideas u opiniones de los otros, un alto poder de observación (que encaja con la «vivacidad de los ojos» de que habla el mismo Campomanes) o un concepto socrático de la sabiduría. Cuidado, Campomanes no habla de un monje frívolo, sino de un monje intelectual, muy serio y hondamente religioso.

Por eso me imagino a Feijoo como el profesor que en sus explicaciones va dejando caer la duda sobre las teorías ajenas, va colocando esas terribles banderillas que son las preguntas sin respuesta coherente con el sistema, porque las posibles contestaciones vuelven atrás, como el *boomerang*, a destruir aquello de lo que arrancaron. Me lo imagino recorriendo los seiscientros metros que separaban a la Universidad de su convento, acompañado de los más fieles de sus alumnos, hablando y hablando de los problemas que le preocupaban en cada instante. Me lo imagino saliendo a pasear por el magnífico claustro de su colegio a la caza del primer fraile o novicio despistado, para abordarle con sus dudas y problemas, y hacer lo que hace todo buen profesor, esto es, dar forma, por medio de la comunicación, a los problemas que le bailan en la cabeza. Me lo imagino *epatando* a sus visitantes con ideas atrevidas, que él mismo va a ir perfilando después, a medida que se le oponen objeciones. Me lo imagino, al igual que en la estatua de Gerardo Zaragoza, como el hombre que duda sobre la realidad

---

(2) Pedro Rodríguez Campomanes: *Noticia de la Vida y Obras del M. I. y R. P. D. Fr. Benito Gerónimo Feijoo, Incluida* en la ed. de Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765, del tomo I del *Teatro Crítico Universal*, p. XI.

que tiene delante; pero que al mismo tiempo confía en sí mismo, en su poder de análisis, en su capacidad de síntesis.

Para honrar la memoria de aquel hombre se concreta el 26 de marzo de 1954 una idea surgida algunos años antes: la creación en la Universidad de Oviedo, a iniciativa del Ayuntamiento de la ciudad, de la cátedra del P. Feijoo. Si me equivoco, que me perdonen aquellos hombres de 1954 que la hicieron posible; pero tengo la impresión de que ninguno de ellos pensaba en este Feijoo que acabo de retratar, sino en la gloria local, que vistió hábito y tuvo fama internacional en su momento. Pero así son los caminos de la historia: abierto uno se puede llegar a metas o a resultados que ni siquiera se imaginaban. Permítanme que recuerde a mi maestro, don Ramón Menéndez Pidal. Después de haber descubuerto dos autores en el *Poema de mío Cid,* mantuvimos un día una conversación sobre este tema: «Don Ramón, ¿por qué dos y no más autores?» «Don Ramón, ¿luego es válida la teoría de las cantilenas?» «Don Ramón, ¿luego el poema actual puede ser ciertamente de 1207?» «Don Ramón, ¿luego puede ser la obra de un autor culto que recoge diversos poemas y construye uno nuevo con la concreta intención de defender a una clase?» Y don Ramón, aunque buscaba argumentos en contra, siempre apostillaba: «Todo podría ser». ¿A dónde hubiera llegado él si la teoría de los dos autores la descubre cuarenta años antes? Por lo pronto aquella importante conversación, cargada por mi parte de dudas y problemas, y por la suya acaso de más problemas y de más dudas que el tiempo no le dejó transformar en alguna revolucionaria teoría, fue para mí decisiva. En definitiva, algo así como el *boomerang* que se vuelve contra el que lo lanza; pero el maestro sabe muy bien los efectos que se pueden producir, y por eso se atreve a lanzarlo, aunque no vea claras las consecuencias finales. Sólo que hay un momento en el que Feijoo empieza a poner por escrito el resultado de su docencia socrática, de su constante conversar con los otros.

* * *

Durante varios años, la Cátedra Feijoo se dedicó a ofrecer algunas conferencias, a las que cada vez asistía menos público, aunque el conferenciante fuera muy ilustre y de muchas campanillas. Cuando en 1965 recogí esta herencia, pesaba además sobre el nuevo director un acuerdo de la sesión final del *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo,* celebrado en 1964, con motivo del segundo centenario de la muerte del P. Maestro. Decía así tal acuerdo: «Hacer resaltar la actualidad y fecundidad del pensamiento del P. Feijoo, lo que le erige en maestro de las ac-

tuales generaciones, después de haberlo sido de las del siglo XVIII. Como consecuencia de ello, se cree en la conveniencia de institucionalizar estas reuniones, en torno a la Cátedra Feijoo, creada en esta Universidad por el Excelentísimo Ayuntamiento de Oviedo, ya que el Simposio ha demostrado la riqueza de posibilidades que estos estudios feijonianos ofrecen. En relación con esta sugerencia se ha pedido la creación en Oviedo de una "Biblioteca Feijoniana", adscrito a la Cátedra Feijoo, en la que se llegue a reunir todo el material de trabajo necesario para estudios de investigación de todo orden, no sólo sobre el P. Feijoo, sino sobre el siglo.»

EL «CENTRO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII»

En el acuerdo de 1964 hay varias ideas que quiero comentar, empezando por las palabras finales. Crear la *Biblioteca Feijoniana* exigía darle una forma, si se pensaba sobre todo en algo eficaz y no en una mera colección de libros. El primer intento, en 1966, encontró diversas dificultades legales; pero a la larga fue muy beneficioso que fracasara. Ganadas mis oposiciones a la cátedra universitaria a finales de aquel año y reintegrado a Oviedo a principios de 1968, sin haber dejado de ser director de la Cátedra Feijoo, empecé a ver la posibilidad de organizar una especie de seminario de investigación. Comencé con un licenciado y una alumna de quinto curso, muy en precario, porque nada teníamos entonces, y menos que nada dinero. En 1969 el Seminario se amplió con otro estudiante. Empezamos a pensar que teníamos una misión que cumplir: el vaciado completo de toda la prensa del siglo XVIII. La Fundación March nos ayudó entonces con una beca concedida precisamente a aquella alumna de 1968, beca que le permitió un serio conocimiento de la prensa dieciochesca, base de su posterior tesis doctoral.

Al año siguiente la idea empezó a cuajar: crearíamos un Centro de Estudios del siglo XVIII, con un amplio programa de trabajo, puesto al servicio de los demás. Se compraron entonces los primeros libros del Centro, con fondos de mi Cátedra, y puse al servicio de lo que se trabajaba mi amplia colección de microfilmes. Y nos lanzamos al abismo, sin saber si al mes siguiente podríamos pagar los importes de las becas o gratificaciones que se daban a los que formaban ya parte del equipo investigador del Centro. En enero de 1972 comenzó la existencia legal de nuestra institución, se impulsó decididamente la formación de la Biblioteca, se determinó, después de amplio estudio, el

programa de trabajo, y nos pusimos a la tarea con una enorme ilusión. Los fines del Centro se establecían en los Estatutos y eran los siguientes:

1.º Reunir la Biblioteca Feijoniana, que tendrá carácter público.

2.º Acopiar materiales de base para investigaciones sobre cualquier tema del siglo XVIII.

3.º Promover la investigación sobre temas dieciochescos.

4.º Agrupar de alguna manera a cuantos trabajen en este campo.

En los cinco años escasos de existencia la Biblioteca ha pasado de los cinco mil volúmenes, algunos auténticas joyas bibliográficas. Se ha logrado reunir algo más del sesenta por ciento de las ediciones feijonianas del siglo XVIII y de los folletos o libros de aquel siglo con él relacionados; nuestra colección legislativa cuenta con más de ochocientas piezas, aparte las colecciones conjuntas de Carlos III y Carlos IV; abarcamos todas las materias, desde la poesía hasta las matemáticas; entre los casi setenta manuscritos no sólo tenemos piezas excelentes, sino muchos materiales inéditos, especialmente de orden económico; la colección de prensa, entre impresos y microfilmes, incluye más de la mitad de lo publicado durante el siglo; no nos hemos privado ni siquiera de importar alguna joya bibliográfica, utilizando lógicamente servicios oficiales. Estamos orgullosos, porque en cinco años y con medios muy limitados no es posible hacer más.

En cuanto a los materiales de base, se han iniciado algunas secciones del primitivo plan de trabajo, como el índice de publicaciones de la centuria, el acopio de datos biográficos de cualquier persona que aparezca citada alguna vez, la bibliografía, las noticias de orden histórico, en el más amplio sentido, que se reflejan en la prensa, el índice de seudónimos y similares, etc. Se trata ciertamente de un trabajo que necesita bastantes años, pero que puede llegar a constituir un material de un valor inapreciable como guía de todo investigador.

En cuanto al tercero de nuestros fines, la labor que se está realizando me parece también importante. Los cinco colaboradores del Centro hacen su tesis doctoral sobre temas dieciochescos. Todos, en tanto que equipo, estamos preparando las *Obras completas* de Feijoo, y todos participamos en la redacción de la *Bibliografía dieciochista* que aparece en nuestro *Boletín*. Además de esto, acabamos de firmar un convenio con la U. E. R. du Monde Mediterranéen de la Universidad de Lyon II, que prevé el intercambio de investigadores, la colaboración mutua en investigaciones dieciochistas y la posible formulación de

un programa conjunto de investigación. Convenios similares están en estudio con otras Universidades francesas.

Dentro de esta finalidad de promover la investigación, y en cumplimiento de la petición de 1964 de institucionalizar el Simposio, se aprovechó la efemérides del tercer centenario del nacimiento del P. Maestro para convocar el II Simposio. Puedo asegurar que su éxito fue rotundo. Frente a la treintena de participantes de 1964, ahora fueron algo más de ochenta, signo claro de la importancia que los estudios dieciochistas han alcanzado en los últimos diez años. No puedo en estos momentos ni citar los nombres de todos los participantes, ni tampoco debo olvidarme de nadie. Pero sí puedo asegurar que el nivel medio de las ponencias y comunicaciones ha sido tan alto, que pocas veces se podrá asegurar, como en ésta, que ha nacido una nueva visión del siglo XVIII español. El concepto de Ilustración, la preocupación de unos y otros por el primer dieciocho, los problemas religiosos, la economía y sus relaciones con lo cultural, y otros múltiples temas de la historia y de la cultura del XVIII han sido tratados no sólo con datos nuevos, sino también con nuevas perspectivas. Tengo la seguridad de que la publicación de las *Actas* será un momento importante en el dieciochismo español.

Y estamos ya pensando en el III Simposio, que muy bien podría reunirse en 1979, para conmemorar las bodas de plata de la creación de la Cátedra Feijoo.

Finalmente, el Centro reúne en estos momentos a 220 especialistas en el siglo XVIII español, desperdigados por diecinueve naciones, sin que estén ausentes las lejanas Japón, Australia o la URSS. Su colaboración es importante, pero aspiramos a que existan lazos más estrechos, especialmente en el intercambio de informaciones útiles para todos.

EL PENSAMIENTO DE FEIJOO, HOY

Volvamos al acuerdo del Simposio de 1964. Se subraya allí la «actualidad y fecundidad del pensamiento feijoniano», lo que le erige en maestro de las generaciones actuales, después de haberlo sido de las del siglo XVIII. Los que redactaron esta frase es indudable que no pensaban ni en la validez simple de su pensamiento científico ni en una declaración sentimental de magisterio actual. Ninguno de nosotros acudirá al *Teatro Crítico* o a las *Cartas Eruditas* para aprender medicina, o ciencias de la naturaleza, o filosofía, o teología, o historia, o principios literarios. Muchos de sus discursos y de sus cartas no son hoy otra cosa que una pieza de museo, si los contem-

plamos con esa perspectiva. ¿En qué puede entonces consistir el magisterio actual del P. Feijoo? Creo que fundamentalmente en los tres siguientes puntos: Negación del principio de autoridad, cultura enciclopédica y libertad de espíritu.

1.º *Negación del principio de autoridad.*—Es necesario estar habituado a lo que era la ciencia en la época de Feijoo (y dejo a un lado la larga historia que a ello conduce, así como los antecedentes de la actitud feijoniana) para darse cuenta de lo que significaba la rebeldía del P. Maestro. En filosofía como en medicina, en teología como en física, en matemáticas como en literatura, las cosas eran como eran porque alguien las había definido alguna vez de aquella forma determinada. Una idea era válida porque la había formulado un determinado autor, elevado por sus seguidores a la categoría de autoridad indiscutible. Si ese autor aseguraba que el cielo se componía de esferas de distintos colores, el cielo debía tener esferas de distintos colores, aunque los ojos de quienes lo contemplaran gritaran una realidad distinta. Desde Aristóteles para acá una serie de tratadistas habían precisado los límites de todo el saber humano, y lo más a que se podía aspirar era a elegir entre las autoridades contrapuestas; para esto existía el arte del silogismo, que se aprendía a manejar hábilmente desde los estudios iniciales de la Universidad. Pero había además la Escuela, según la cual uno pertenecía a un determinado grupo de, llamémoslos así, intelectuales. Y era cuestión de honor personal defender la doctrina del Maestro, aunque el mundo se hundiera. Frente a esta organización de la ciencia universitaria y oficial, Feijoo, sin que en ello haya sido exactamente un innovador, se levanta como un gigante que enarbola su poderosa maza y con ella golpea a diestro y siniestro.

Feijoo niega el criterio de autoridad para las ciencias experimentales o las artes que dependen de la opinión de los hombres. Salva, ciertamente, a las ciencias que se fundan en la revelación, aunque también en este caso trata de reducir las opiniones humanas aceptadas al simple plano de opinión humana, y por lo mismo discutible, sin confundirlas con las verdaderas de origen divino. Y el criterio de autoridad lo sustituye por la experimentación o por el criterio personal fundado en esa experiencia. En este sentido Feijoo es un ilustrado total, acaso el más ilustrado de los españoles del siglo XVIII, que cumple exactamente con las condiciones que Kant señala para la Ilustración: «La Ilustración consiste, escribe, en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. El mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de

esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. *¡Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la Ilustración. La mayoría de los hombres, a pesar de que la naturaleza los ha librado desde tiempo atrás de conducción ajena, permanecen con gusto bajo ella a lo largo de la vida, debido a la pereza y la cobardía. Por eso les es muy fácil a los otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un pastor que reemplaza mi conciencia moral, un médico que juzga acerca de mi dieta, y así sucesivamente, no necesitaré del propio esfuerzo. Con sólo poder pagar, no tengo necesidad de pensar: otro tomará mi puesto en tan fastidiosa tarea» (3).

Ese *sapere aude* es, en definitiva, la divisa fundamental de Feijoo, con todo lo que tiene de osadía frente a la ciencia recibida y frente al argumento de autoridad. La Ilustración pensaba en hombres que fueran capaces de ejercer en su plenitud las fuerzas de su intelecto, y Feijoo sostiene una y otra vez lo mismo. Podrían citarse infinitas frases suyas al respecto. Su crítica acerba a los médicos, por ejemplo, no es una crítica a la medicina, sino una crítica a los que creen que por haberse aprendido unos cuantos aforismos tienen ya derecho a curar o matar a los enfermos. Coincide con Kant, que pensaba probablemente en lo mismo cuando dice: «Si tengo un médico que juzga acerca de mi dieta, no necesitaré del propio esfuerzo.» Y lo mismo podríamos decir de otra serie de ciencias o de saberes humanísticos, incluso de aquellos que, como la historia, solían fundarse en el puro criterio de autoridad. Aquel profesor universitario de Sagrada Escritura o de Teología tenía que ser un curioso profesor, en tanto que estaba obligado a recurrir al criterio de autoridad, cuando él lo estaba negando prácticamente siempre, salvo cuando se trataba de verdades reveladas, las cuales ciertamente no son la ciencia teológica, sino su base. Y conviene aclarar, en evitación de errores, que negar el principio de autoridad no significa negar por sistema la validez de las afirmaciones ajenas, ni prescindir de la bibliografía. Significa simplemente someter todo a una estricta crítica, pero aceptar sólo lo que ofrezca las mínimas condiciones de credibilidad.

El problema no ha desaparecido, sino que sigue siendo una verdadera lacra de nuestra ciencia oficial y de nuestros universitarios, acaso agravada en los últimos años. ¿Es que no siguen existiendo los médicos que, ante el enfermo, sólo hacen uso de lo que han apren-

(3) Immanuel Kant: «Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?», en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958, p. 57. La traducción es de Emilio Estiú.

dido cuando estudiaban en la Facultad, cosa equivalente a los aforismos de Galeno o de Hipócrates, por mucho que se tiñan de ciencia moderna? ¿Es que nuestros estudiantes universitarios, sea cual sea la carrera que estudien, no siguen pidiendo fórmulas fijas para cada uno de los problemas que se les puedan presentar en el ejercicio de su correspondiente profesión? ¿Es que no vivimos en un mundo en el que cada uno quiere conocer las respuestas fijas a los problemas con que tenga que enfrentarse? Si nuestro mundo es un mundo confuso, no lo es por el hecho de que las gentes se encuentren indecisas ante posibles diversas respuestas a los problemas, sino porque cuesta trabajo elegir entre esas respuestas; pero todos quieren la exacta, la que les convenga, la que les facilite su tarea profesional. Aquel Feijoo que, con un libro en la mano, parece dudar de lo que acaba de leer, intentando buscar una respuesta propia y lógica a su problema, sigue vigente, diciéndonos que es nuestra propia experiencia y son nuestras fuerzas intelectuales las que han de comprometerse en encontrar la solución a los problemas, y no lo que los otros nos digan. Nuestro mundo vive intelectualmente del principio de autoridad, porque la mayor parte de los hombres son incapaces de aceptar el *sapere aude* kantiano.

2.° *Cultura enciclopédica.*—La obra publicada de Feijoo nos abruma a todos por la cantidad de temas, disciplinas y materias que toca, y especialmente por el dominio que demuestra tener de todas ellas. Casi se puede decir que no hay parcela del saber humano, en el momento en que escribe, que no aparezca de alguna forma en sus discursos o en sus cartas. Pero esto puede ser una virtud o un defecto, según se mire. A Feijoo se le ha acusado de superficial, de copiar prácticamente artículos de revistas o de diccionarios enciclopédicos franceses. Sería entonces nuestro fraile una especie de erudito a la violeta, con la gran pretensión de aparentar sabiduría en disciplinas que le eran ajenas. De esta acusación se defendió él muy bien, y le defendió mejor el P. Sarmiento. Otros defensores de menos renombre han insistido también en que Feijoo no ha copiado ni plagiado a nadie. Hoy, ciertamente, no puede tomarse en serio semejante acusación. Todo lo contrario, no nos costaría trabajo aceptar que Feijoo nos demuestra en múltiples ocasiones que es un intelectual que conoce relativamente bien una serie de temas, sin que sea especialista propiamente dicho en ellos. Lo que a continuación necesitamos es preguntarnos si esto es criticable o elogiable. Coloquémonos en nuestra perspectiva actual: hoy condenamos irremisiblemente a quien trata de una materia sin ser especialista en ella. A quien toca temas que, de acuerdo con su profesión oficial, no le competen le decimos inme-

diatamente lo de «zapatero, a tus zapatos». ¿Voy a tolerar yo que hable del siglo XVIII quien no haya estudiado tan a fondo como yo dicho siglo? De ninguna manera. ¿Va a tolerar un científico cualquiera que alguien hable de un tema de su especialidad sin ser especialista en él? No faltaba más.

Pero seamos serios: ¿dónde está el límite entre el especialista y el verdadero conocedor de un tema? Es claro que en aquello en lo que yo he gastado muchos años debo saber más que el que sólo le ha dedicado unos meses. Pero, ¿qué se entiende por saber más? ¿Conocer mayor cantidad de datos? ¿Ser capaz de sintetizar lo esencial de algún problema? La síntesis, ¿sólo es posible desde un amplio conocimiento de los datos? ¿O basta tener un conocimiento serio, aunque no profundo, del problema?

Estamos sencillamente ante dos situaciones distintas: la del especialista y la del sabio. Llamo especialista al intelectual que tiene un conocimiento exacto de todos los detalles del problema; llamo sabio al hombre que conoce lo fundamental de cada tema, y que es capaz por ello de formular síntesis fundadas, válidas para funcionar como guías del conocimiento. Feijoo no pertenece al primer grupo, porque en realidad nos demuestra infinitas veces que no es un especialista en muchas de las cosas que trata; pero lo que sí nos demuestra es que conoce generalmente bien los temas que nos expone, y que estos temas abarcan una gran parte del espectro del saber humano. Si Feijoo hubiera pretendido ser un especialista en esto o en aquello, no habría la menor duda en el veredicto: un soberbio, con pretensiones de saber profundamente una multitud de disciplinas. Pero esa actitud no la encontramos nunca en Feijoo, aunque sí una especie de seguridad en la validez de sus argumentos y de sus conclusiones. Y esto no es producto de su soberbia, si es que alguna tenía, sino del convencimiento de que, frente a sus contemporáneos, sabía más que todos ellos, tenía mayor libertad de juicio, estaba menos comprometido con la ciencia oficial, y por lo tanto estaba capacitado para romper esquemas tradicionales que no consideraba válidos.

Vivimos en una época de especialistas. Todos queremos ser especialistas en algo, necesitamos serlo para tener un poco de credibilidad entre las gentes que nos rodean. Hasta los mismos sistemas educativos empiezan a especializar a los niños a edades muy tempranas. Dentro de poco habrá especialistas que digan al arrapiezo de diez años, a quien sólo le preocupa el juego, a qué especialidad debe dedicarse de inmediato. Y con tanta especialización estamos asesinando la cultura humana por un lado y a la humanidad misma por el otro. No hay cosa

que más me inquiete que el catedrático de una disciplina humanística que sólo se preocupa por lo que ocurre en torno a esa disciplina, y a veces sólo en torno a una parte de ella. O el de una disciplina científica que es incapaz de moverse en el mundo si le sacan de sus fórmulas. Me parece más culto (= cultivado) el pobre obrero que no pasó de una mala enseñanza elemental, pero que lee en sus ratos de ocio novelas policiacas o libros de vulgarización.

El tema de la cultura (o la incultura) de nuestros universitarios tampoco es un tema nuevo. El doctor Martín Martínez, al escribir en 1726 su *Carta defensiva* al primer tomo del *Teatro Crítico,* estampa estas palabras: «En nuestra España, feracísima de ingenios, pero escasa de cultura, se contentan nuestros sabios con meter su hoz en la mies propia, fundada sobre los cimientos de una acomodada filosofía, sin desear de las demás artes más que una ordinaria y superficialísima tintura» (4). No nos asustemos, pues, de lo que hoy ocurre. El problema de la especialización, de la exclusiva preparación para lo profesional, de la incultura en definitiva, de nuestros universitarios, es un tema muy viejo. Realmente, ¿ha sido la Universidad alguna vez creadora de cultura? ¿No habrán sido más bien algunos universitarios (y desde luego, también no universitarios), los que, a pesar de la Universidad, han hecho cultura? Feijoo, por ejemplo, y cuantos nombres se quieran citar. ¿Recordamos la Universidad paralela que fue la Institución Libre de Enseñanza? El caso es que las palabras de Martín Martínez explican bien el fenómeno feijoniano. También al P. Maestro le dijeron más de una vez: «Zapatero, a tus zapatos», y se lo dijeron los catedráticos, los músicos, los médicos, los historiadores, los frailes. Lo verdaderamente impresionante es que, juzgando de los conocimientos de Feijoo por el nivel de la ciencia de su tiempo, se nos aparece no como un especialista, sino como un hombre de una inmensa cultura, con personalidad propia, con capacidad para meter su hoz en la mies ajena, con el talento suficiente y el preciso método de análisis como para poder adivinar verdades científicas que sólo después se formularían como tales.

3.º *Libertad de espíritu.*—Nada de lo que acabo de decir puede darse si no se posee ese raro don de la libertad de espíritu. Hay palabras que se usan tanto a lo largo del día que corren el riesgo de no significar nada. Por eso quiero decir brevemente por qué Feijoo nos puede hablar todavía hoy en este sentido. En mi opinión, la libertad de espíritu es una combinación exquisita de independencia intelectual, de consciente seguridad en uno mismo, de prudente actitud de duda,

(4) Martínez Martínez: *Carta defensiva que sobre el primer tomo del Teatro Crítico Universal (...) le escrivió su más aficionado amigo*, Madrid, Imprenta Real, 1726, p. 5.

de valentía para expresar lo que uno piensa, aunque le perjudique, de no sometimiento a las normas establecidas por el hecho de ser normas, de respeto ante la buena fe de los otros, de apasionada entrega a lo que uno cree ser lo verdadero o la mejor opinión, de humilde aceptación del error propio. Todo esto se da en Feijoo. Dicho de otra manera, el P. Maestro ni es el hombre que acepta las reglas establecidas sin antes meditar si puede estar de acuerdo con ellas, ni el que halaga a los otros para evitar enfrentamientos, ni el que lleva la contraria por puro espíritu de contradicción, ni el que se empecina en una idea sólo porque se atrevió a defenderla alguna vez. Quiero señalar a este respecto que nadie, que yo sepa, ha comentado lo que significa el tomo IX del *Teatro Crítico,* que es sólo un suplemento de los ocho anteriores. Allí encontramos confirmación de sus ideas u opiniones con nuevos argumentos, rectificación de errores, aclaración de sus propias dudas o de las dudas de los otros. En definitiva, ese culto a la verdad por la verdad misma, base sustentadora de toda su obra, y de la que nos habla en 1726, cuando comienza la publicación de su obra: «En cualquiera materia que se ofrezca al discurso es utilidad bastante conocer la verdad y desviar el error. El recto conocimiento de las cosas por sí mismo es estimable, aun sin respecto a otro fin alguno criado. Las verdades tienen su valor intrínseco, y el caudal o riqueza del entendimiento no consta de otras monedas» (5).

Feijoo es, pues, todo lo contrario del fanático, del intelectual de una sola cuerda. Es el prototipo de quien se entrega al mejoramiento de los otros, pero sólo por el camino de lo verdadero o, en su caso, del abrir opciones cuando el correspondiente problema no tiene una sola solución. ¿Liberal? No quisiera caer en anacronismos, ni en la utilización ambigua de palabras polisémicas; pero si ser liberal es aceptar que la verdad es múltiple, pero no indefinidamente múltiple, y por lo mismo aceptar la verdad de los otros, pero no la verdad interesada ni la verdad irracional, Feijoo sería un ejemplo maravilloso de liberal. Y en este concreto momento de la vida española, cuando para tantos el mundo es blanco o negro y el hombre ángel o demonio, sin matices intermedios; cuando se está conmigo o contra mí; cuando sólo hay genios o idiotas, patriotas o traidores, revolucionarios o fascistas, el espíritu de Feijoo, firme y comprensivo, luchador y humano, contestario y tradicional, siempre socrático, puede sernos muy útil en una Universidad y en un ambiente intelectual donde la libertad de espíritu se ahoga, en aras de no se sabe muy bien qué progreso del hombre.

---

(5) *Teatro Crítico Universal,* tomo I, discurso XVI, § 153.

Feijoo ni es una pétrea estatua para el recuerdo de las glorias nacionales, ni el autor al que hay que leer para aprender artes y ciencias. Feijoo es nada más ni nada menos que una actualísima lección de intelectual, vertida en todas las páginas de su *Teatro Crítico* o de sus *Cartas Eruditas.* Es el mejor ejemplo español de cómo se hace realidad la divisa kantiana de la Ilustración: *sapere aude;* divisa en la que tienen el mismo valor el *sapere* que el *aude,* porque se trata de saber, sí, pero de atreverse a saber, lo cual es una opción personal.

JOSE MIGUEL CASO GONZALEZ

Universidad de Oviedo.
Argüelles, 19, 3.º
OVIEDO

EL ESPIRITU DE CRITICA Y EL PENSAMIENTO SOCIAL DE FEIJOO

I. LA ACTITUD CRITICA

Los mismos que vivieron la experiencia ilusionada y contradictoria del siglo XVIII, los mismos que contribuyeron a darle la fisonomía que en una Historia de la mentalidad europea ofrece, bautizaron a la época de «siglo de la razón» y de «siglo de las Luces». Tal vez ninguna manera de llamarla se le acomode tan ajustadamente como la de «siglo de la crítica». Es cierto que el vocablo «crítica» se había introducido en las primeras décadas de la centuria anterior, apareciendo en un autor como Lope, tan poco crítico en el sentido ilustrado que después tomaría la palabra. Pero en el XVIII se produce en ese término un desplazamiento semántico muy importante y, además, en el campo léxico del XVIII, conoce una difusión grande. La frecuencia de su empleo es probablemente mucho mayor que en ningún otro período de antes o de después, hasta llegar a nuestros días.

«Cincuenta años ha, y aún menos —comentaba Feijoo en 1745 (1)—, que ni aun en las más cultas asambleas se oían jamás las voces de crítica, sistema y fenómeno, y hoy están atestados los pueblos de críticos, sistemáticos y fenomenistas.» La novedad, sobre todo en el aspecto de su amplia difusión, dará lugar a que se ironice sobre ella, como lo harán Sarmiento y Codorníu, y en una segunda etapa, Forner, Iriarte, Sempere Guarinos, etc. (2). Todos, sin embargo, se rendirán ante una actitud —y, por tanto, ante la voz con que se la expresa— que define el espíritu del tiempo en que viven y escriben. Todos se emplearán en ella. Unos harán la crítica de la práctica de gobierno y de la política de una sociedad, como Campillo y tantos más; otros, de sus métodos e instituciones de enseñanza, como Torres Villarroel o como Mayáns; otros, del estado de las «clases», o mejor, de los grupos sociales que la integran, al modo de Campomanes, Trigueros, Jovellanos, Meléndez

(1) *Cartas Eruditas*, t. II, carta XVIII (en adelante citaremos esta obra por las iniciales *C. E.*)

(2) Algunas referencias pueden verse en J. Castañón: *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, Madrid, 1973.

Valdés o Cienfuegos; otros, de su literatura, bien en la línea de Luzán o en la de los PP. Mohedano, o del teatro, como Moratín; otros, del modo de hacer la historia, tema que ocupa al P. Flórez o a Jacinto Segura; otros, de la imagen entera de un país que en esa historia se pretende reflejar, dando como resultado el amplio panorama de esa *Historia crítica de la cultura española,* que concibe y publica Masdéu. Y de ahí se llegaría, en la apertura del horizonte a considerar, a postular la «crítica de la nación», según escribe Cadalso; o de todo «un siglo», que inspira a Forner. Pues bien, sobre el inagotable repertorio de tareas críticas que el siglo XVIII emprende, destaca singularmente la obra llevada a cabo por Feijoo. Además de la crítica que personalmente realizó en los dieciséis volúmenes de sus discursos, cartas y otros escritos, hay que poner en su cuenta la que promovió en todo el país; además de la masa de comentarios polémicos que su obra levantó (sólo de impugnadores se han relacionado cerca de cincuenta), hay que dar entrada entre las consecuencias de la obra feijoniana al espíritu de crítica que insufló en la primera prensa dieciochesca española —el *Diario de los Literatos, El Duende Crítico,* el *Memorial histórico y literario,* etc. Para comprender esto último, basta una ojeada a la exposición sistematizada que de esa prensa ha hecho, en fecha aún reciente, Paul Guinard (3).

Desde una edad temprana tiene Feijoo el instinto de desconfiar de muchas cosas que ha oído decir, de creencias sobre fenómenos naturales que recibe del medio social entorno; asume una actitud de crítica de lo vulgarmente recibido; revela una inclinación a observar y anteponer los resultados de su experiencia personal. Todo ello, en cierto modo, está en el XVI y es más bien calificable de pre-científico; ¿era esto, sin embargo, una predisposición a desarrollar ya la obra de revisión crítica y de difusión científica que emprenderá más tarde? Delpy parece darlo por supuesto (4); sin embargo, no escribe nada hasta después de sus cincuenta años, cuando la lectura de muchos libros ha transformado esa actitud originaria espontánea y la ha convertido en una actitud reflexiva, impregnada de pretensión científica, sobre un ámbito general. De Feijoo se explica, contando con la evolución que acabamos de indicar, su profunda diferencia con otros escritores, más o menos calificables de críticos, al modo del tiempo. Delpy insiste en aproximar las figuras de éste y de Torres Villarroel suponiendo que pueden ponerse en la misma línea las críticas de uno y de otro a la enseñanza universitaria del momento y a algunos otros puntos. Sin embargo, con sólo pensar en lo que hubo de ser la ense-

---

(3) *La Presse espagnole de 1737 a 1791,* París, 1973.
(4) *L'Espagne et l'esprit européen. L'oeuvre de Feijoo,* París, 1936.

ñanza de las matemáticas por Torres en la Universidad de Salamanca, se comprende la disparidad de los objetivos de uno y otro. Dejándose llevar de su fantasía, Delpy añade que Torres es más español por sus fuentes, la de Torres no se puede comparar con la buena información de Feijoo sobre los escritores del XVI; también lo sería por sus caprichos (esta es una apreciación demasiado subjetiva para tomarla en cuenta); y finalmente, por su prosa quevedesca (no es más española la lengua de Quevedo que la de Luis de León, Cervantes o Gracián).

Se comprende que en su momento Feijoo asumiera el papel del gran espíritu crítico en todo el ámbito español. Así nos lo hace ver lo que de él dice el P. Antonio Goyeneche en el prólogo al tomo V del *Teatro Crítico* (1732) (5). Y lo recuerda el P. Antonio Codorníu, cuando en 1760 le dedica su obra *Dolencias de la crítica.*

Pero de «crítica» en el XVIII se habla, por lo menos en un triple sentido, en los cuales se ejerce la actividad de Feijoo; primero, como juicio sobre el gusto literario, en la medida en que se ajusta rectamente a unos patrones establecidos (en este sentido, artículos como «El no sé qué» y otros pasajes exhumados por A. Peers, nos hacen ver que Feijoo no se sentía atraído por un excesivo rigor neoclasicista en la materia); segundo, en cuanto cuidadoso estudio sobre la veracidad de los documentos que el cultivador de materia histórica maneja (en su carta refutando el *Discurso* de Rousseau sobre las Artes y las Ciencias se sitúa en un punto de vista que nos hace comprender que la Crítica es necesaria, pero no suficiente: en los argumentos del ginebrino, dice, «no hay en todos ellos más que un continuado trastorno de Historia y de Crítica. Los hechos, ya se ha visto con cuán poca fidelidad están enunciados. Pero, aun cuando su relación hubiese sido la más ajustada a la verdad, nada probarían, y aquí está el defecto de la Crítica») (6); en tercer lugar, crítica es suspender la aceptación de un conocimiento de las cosas a los resultados de un riguroso y libre examen racional. «La Crítica o juicio de las cosas», escribía, un poco de pasada, el P. Flórez (7); pero el P. Flórez —por propia determinación de los límites de su obra— se quedaría en documentalista, y de ahí, tal vez, el alejamiento entre él y Feijoo, que se lanzaría hacia otras vías, buscando otros objetivos.

Como esa actualidad y difusión del concepto de crítica tenía su origen en Francia (con raíces en la centuria anterior), recordemos la definición que de ella daba (1718) *L'Europe Savante:* «el arte de juzgar

---

(5) «Sobresaliente en todo, especialmente en el uso de la crítica, que es un arte de juzgar bien —todo el resto de este prólogo tiene mucho interés para comprender cómo se juzgaba el papel del «Teatro Crítico Universal», que «siempre y a todos está abierto»

(6) *C. E.*, t. IV, carta 18.

(7) *Clave historial.* Cito por la ed. de Madrid, 1786 (XII edición).

de la verdad de los hechos, de la autoridad de los documentos, de los manuscritos, de las tradiciones, de los libros y de sus autores; de aclarar los lugares oscuros y restituir los pasajes corrompidos» (8). Esta definición está, sin duda, construida sobre el modelo del trabajo en laboratorios, en archivos, en bibliotecas. Sobre todo ello trabajó Feijoo, en mayor o menor, o tal vez en mínima medida. Pero su campo de observación sería mucho mayor. Su crítica alcanza de lleno todo el campo de la vida social, incluido en él, claro está, la ciencia o filosofía.

Creo que hay que reconocer —como algunas veces se ha hecho— una correlación entre espíritu crítico y espíritu burgués. Esto no sólo porque los individuos contagiados de la mentalidad burguesa se sientan menos solidarios del orden social recibido y de los saberes tradicionales que éste ha promovido en su apoyo, sino porque de tiempos pasados, y muy particularmente del siglo o siglo y medio precedentes —con sus crisis (trastornos económicos, sanitarios, religiosos, bélicos)—, este grupo de individuos tipificados como burgueses no ha sacado una experiencia tranquilizadora y satisfactoria. Por ello busca emplear su capacidad crítica precisamente a fin de descubrir un suelo firme en el que se puedan asentar sólidamente la economía, la ciencia, la religión, la paz exterior y general entre las naciones (que preocupa a Feijoo, a Saint-Pierre o a Kant); finalmente, el orden político, porque la verdad es que, sobre todo con motivo de las guerras que vuelven a estallar hacia mediados de siglo, queda claro que hay que atender críticamente a la esfera de las decisiones de los gobiernos si se quiere garantizar un orden seguro. Se impone, pues, esta ecuación: Crítica = seguridad, método y objetivo que se proyectan en todos los terrenos.

II. EMPLAZAMIENTO SOCIAL DE FEIJOO

Dada la neta filiación sociológica de estos dos conceptos en juego, nos hemos de ocupar, aunque sea brevemente y por vía de introducción, del emplazamiento social de Feijoo. Al plantearnos el tema de la figura social de un escritor ilustrado, hemos de hacer referencia a la más adecuada tipificación del mismo, según los caracteres de una «clase» o de un grupo definido en la nueva estructura de la sociedad que, entre grandes dificultades, va coagulando. No es ya suficiente decir, en un caso como el de Feijoo: es un monje, pertenece al estado eclesiástico. También pertenecían a él el P. Palanco o el P. Soto Marne,

(8) L. Belozubov: *L'Europe Savante. 1718-20*, París, 1968.

y, no obstante, su distancia ideológica respecto a Feijoo era kilométrica. Entonces, o hay que aceptar que la ideología no tiene nada que ver con el estado social, o hay que admitir que la calidad de religioso podía no ser, y efectivamente no era, en muchos casos, la definitiva condición de una catalogación social. Tal era el caso, bien conocido, de tantos abates franceses. Tal era, con diferencias incuestionables, el del P. Feijoo y algunos más de su tipo. Por eso, la caracterización que de él hace Campomanes (9) no concuerda con la de ningún otro religioso de cualquier tiempo anterior, y las calidades que en él destaca se corresponden más bien con las de la figura del «hombre en sociedad», tan representativa de la mentalidad dieciochesca.

En un libro sobre la época de las Luces en el que predomina el punto de vista británico, P. Smith sostiene que «ciertas invenciones importantes cambian el equilibrio económico y social, dando la riqueza y el saber a una nueva clase, lo que tiene por efecto debilitar a las antiguas clases privilegiadas» (10). Es discutible conceder a la técnica el papel de factor determinante de todo cambio social, y específicamente del que supuso la Ilustración. Habría que discutir también si en un país como Francia, que capitanea el movimiento de las Luces, la revolución industrial, en la primera mitad del XVIII, había llegado a niveles que permitieran esperar un cambio social de tales dimensiones. Evidentemente, no. Ni la agricultura, ni las manufacturas conocen transformaciones técnicas y económicas que expliquen la importancia de las novedades ideológicas —aunque demos por admitido que también hasta 1740 éstas fueran de menor volumen de lo que a veces se ha dicho—. Hasta la segunda mitad del XVIII no hay en Francia innovaciones en el campo de las actividades productoras que ofrezcan alguna trascendencia. En España, claro está, la respuesta negativa al planteamiento de Smith ha de ser más rotunda. La recepción de invenciones, el volumen de innovaciones que se introducen, son mínimos. Pero más bien, no sólo no es ésta la última razón de la débil consistencia social del movimiento ilustrado —por cuanto no habría permitido ello el desplazamiento de la riqueza y el saber a otras capas—, sino que nos atrevemos a proponer un planteamiento inverso. Me inclino a suponer que la inmovilización social que se impuso con el Barroco impidió un desarrollo suficientemente enérgico de la corriente ideológica innovadora, presente, desde luego, en España, pero de alcance corto y escasa resistencia. Ello no permitió sacar más partido de esa nueva ideología. Con lo cual no pretendo decir que la Ilustración sea

---

(9) He recogido este texto, con otros igualmente ilustrativos de la estimación de la figura de Feijoo, en mi trabajo «El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo», II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo. Oviedo, octubre 1976.

(10) *The Enlightment 1687-1776*, Nueva York, 1962, p. 175.

un puro movimiento de ideas. Estas remitían a planos ulteriores y anteriores, en los que jugaron fuertes factores materiales, los cuales en España habían sido manifiestamente endebles.

En la lógica de la historia está que, con cierta alternancia, toque a los factores ideológicos (admitamos provisionalmente llamarlos supraestructurales) la condición de causa, y así sucedió en el XVIII. Esto nos obligará siempre a ensayar, respecto a España, interpretaciones de carácter social que no se atengan estrictamente a la definición económica y técnica de la burguesía, sin dejar por ello de reconocer las notas de una mentalidad de significación burguesa en sus protagonistas. Mas esta imagen social, que en España presenta una acusada manifestación, es, en mayor o menor medida, recognoscible en los demás países europeos, respecto a los cuales la posición de España cuando empieza a diferenciar más es precisamente en la segunda mitad del siglo, esto es, a partir del reinado de Carlos III.

Parece, sin embargo, aceptable la tesis de que un grupo no formalizado de gentes de procedencia estamental diversa, pero reunidos por la posesión de una cultura (penetrada de una cierta dosis de elementos de secularización y de mecanización), gentes cultas que sobre esta base pueden llegar a relajar y aun a cortar sus vínculos con su estamento de origen, aparece con el propósito de tomar en sus manos la dirección de los cambios. Podemos llamarles burgueses, sin llegar a atribuirles una definida y sólida conciencia de tales. En medida mayor o menor, se hallan en condiciones de difundir su peculiar mentalidad y llevan consigo, como sucede siempre en tales casos, un nuevo cuadro de valores y aspiraciones. Pero ni esto tiene en ninguna parte, por tales fechas, un desenvolvimiento continuo y rectilíneo (se ha querido simbolizar en tres obras que se suceden en el teatro de Beaumarchais las fases de arranque, de ilusión y de desesperanza en el proceso de la burguesía francesa) (11), ni las nuevas formas culturales que de ello derivan son obra de individuos tipificables económicamente como burgueses. No nos es aprovechable una pura definición económica de burguesía, en la cual incluso marxistas, como Pierre Vilar, se han empeñado. Hablemos de la mentalidad (no hay una mentalidad sin entronque estructural) propia de gentes que, de una u otra manera, aparecen en una nueva postura. Sin duda, esa mentalidad procede de la cultura asumida en virtud de unas condiciones de movilidad social dadas que les permiten promover a quienes la han alcanzado un programa de crítica y acabar provocando una serie de reformas. Reformas —hay que aceptarlo así— antes que nada en el plano de la enseñanza

---

(11) Se trata de *Le Barbier de Seville* (1775), *Le mariage de Figaro* (1784) y *La mère coupable* (1790). Véase Goulemont y Launay: *Le Siècle des Lumières*, París, 1968, pp. 220 y ss.

y de la educación, que pueden producirse al margen de las instituciones.

Bluche, llevado del negativismo a la moda entre ciertos escritores de hoy en relación a la Ilustración, sostiene que los llamados déspotas ilustrados del XVIII, en todos los países europeos, hicieron caso omiso de los filósofos y que éstos no participaron para nada en el gobierno de la sociedad (12). Mas no sólo es en el plano de gobierno y de la Administración donde hay que ir a buscar las reformas de los ilustrados: en libros, en enciclopedias, en periódicos, en academias y sociedades llevaron a cabo una labor de transformación de las creencias y aspiraciones. En algunas partes, cuando muchos individuos que habían pasado por esa experiencia se juntaron en movimientos de opinión, llegaron a transformar sus aspiraciones en reivindicaciones, de lo que más tarde había de surgir el conflicto y el cambio; así se había producido en Inglaterra y así se produciría en Francia.

El saber de la Ilustración y los textos en que se expresa no son productos de burgueses del comercio, de la industria, ni siquiera de una agricultura altamente comercializada. No hay ni un solo hombre de negocios, fabricante, gran propietario, de formación empresarial entre ellos; son individuos del clero secular o regular, militares, médicos, pequeños propietarios, burócratas, etc., constituidos en el nuevo tipo del «hombre de letras» que Feijoo conoce y al que hace referencia (13), que Voltaire define en su *Diccionario,* diferenciándolo del *bel sprit* de una época anterior. De ese «hombre de letras», de ese «literato» —voz que tanto comprende al científico como al cultivador de la estricta creación literaria, en el sentido restringido actual— es un buen ejemplo el P. Feijoo (para acabar de estimarlo así sería interesante hacer un análisis psicológico de la figura social de escritor que se revela en los prólogos que encabezan sus diferentes volúmenes: sus reacciones airadas, sus muestras de orgullo, sus justificaciones, su ostentación de propios valores, sus pretensiones, etc.).

Manheim puso en relación dos fenómenos: movilidad social vertical en la época dieciochesca y transferencia del pensamiento de unas capas sociales a otras, y veía en ello la razón de la libertad, quizá diríamos mejor de la desenvoltura intelectual del escritor ilustrado, de donde se engendraría su actitud de duda y de crítica (14). Pero también en los límites mismos de esa movilidad —mejor conocidos hoy que hace unas décadas, cuando Manheim escribía— habría que

(12) *Le despotisme eclairé,* París 1968.

(13) En el prólogo a la *Ilustración apologética,* refiriéndose, como en algún otro lugar, al libro con ese título del padre Daniel Bartoll. La voz «literato» es frecuente en él; varios ejemplos pueden verse en el prólogo al t. I del *Teatro Crítico Universal* (en adelante, citado por T. C. U.).

(14) *Ideología y utopía, trad. castellana,* México, 1941, pp. 10 y 11.

hallar la explicación a los límites bien visibles de esa desenvoltura. Considerando la corta medida a que los ataques críticos de Feijoo llegan, comprendemos mejor que la sociedad española del XVIII alcanzara índices de movilidad muy bajos. Y que si el literato se detiene, también se detiene el burgués, lo cual acontece en todas partes, pero en España sin pasar de más corto radio. Conocemos, sin dejar lugar a discusión, una de las razones que Feijoo tenía para quedarse en esa limitación; lo dice en carta particular, que Marañón publicó —y hasta ese momento había permanecido inédita—, que dirigió a don Pedro de Ponce (7-X-1727): tiene noticia, le dice en ella, de que en Madrid ha llegado a «reinar un Inquisidor general amantísimo de la antigualla, que está amenazando con el rayo en la mano a todo libro que dice algo de lo infinito que se ignora en España»; añade Feijoo algo más: le han dicho que le es desafecto, y, aunque en Madrid cuenta con amigos que le defienden, tiene miedo de que un día se echen sobre él (15).

Pero Feijoo, en realidad, no se detiene, más bien se adapta, se autolimita. Pertenece a la limitación que caracteriza en su comportamiento al «hombre de letras», al planteamiento que se le ocurre ante la penosa situación del hombre y de la sociedad que contempla alrededor; ese fenómeno tiene para él unas raíces intelectuales y únicamente por el combate ideológico contra la ignorancia y contra los principios que han perdido su validez se puede cambiar tal estado de cosas. Esto, que creía firmemente Feijoo y que confiesa es la razón de que escriba los artículos del *Teatro Crítico Universal* y de las *Cartas Eruditas,* ha sido puesto en conexión casual, precisamente por un marxista como L. Goldmann, con el carácter burgués de los ilustrados: estos burgueses no apelaron ni podían apelar a la revolución y al cambio radical del orden social: primero, porque pertenecían a la burguesía; segundo, porque la revolución responde a una conciencia historicista, es ella misma una idea impregnada de historicidad, y sabido es, sostiene Goldmann, que el siglo XVIII carece de sentido histórico (16). Las dos razones de Goldmann son harto discutibles, probablemente son rechazables. Pero aducimos su testimonio para comprobar que, incluso en una construcción histórica de perspectiva clasista como es la de Goldmann, el encuadramiento que proponemos de Feijoo resulta, desde luego, congruente.

Desde esa posición social que —desde dentro, podríamos decir— le pone en relación con todas las insuficiencias, errores y tenaces

---

(15) *Ideas biológicas del P. Feijoo,* Madrid, 1941.

(16) «La philosophie des Lumières», recogido en el vol. del autor *Structures mentales et création culturelle,* París, 1970, p. 50.

falsedades que en el país dominan; que le presta también distanciamiento suficiente para comprender ese estado de cosas en su nefasta presencia, y que, finalmente, le proporciona voluntad y medios de lucha para tratar de vencerlo, Feijoo emprende su amplísima y larga tarea crítica.

En otro lugar me he ocupado de lo que significa el cumplimiento de esta misión —porque así hay que llamarla— de revisión crítica, que Feijoo echa sobre sí, en el campo de la naturaleza, desde las creencias populares hasta las más rigurosas formulaciones de la ciencia física. Aquí me reduciré a considerar estrictamente la proyección de ese espíritu crítico en el campo de la sociedad; por tanto, a su presencia en el pensamiento político y económico-social del autor. Lo primero que nos va a saltar a la vista es la preferente reducción de este punto de vista al área de la situación española, permitiéndonos observar cómo todo el conjunto de sus ideas se desenvuelve y articula sobre el tema de España.

III. LA CRITICA DE UNA NACION. REFLEXIONES SOBRE ESPAÑA

Su imagen de sabio y de filósofo se va a proyectar, muy a lo XVIII, en su papel de educador, que ejercerá a través de su labor de reflexión y crítica sobre el tema de España. Es ésta una manera de planteamiento de los problemas educativos, económicos, sociales, políticos y hasta filosóficos que empieza a darse como una característica acusada en los escritores españoles, por lo menos en atención a las dimensiones que en ellos ofrece. Desde luego, hubo antes escritores que polemizaron con el extranjero, en conexión con una política de captación de opiniones y voluntades relacionada con las conveniencias de cohesionar fuerzas, muchas veces ante la cercanía de un conflicto bélico —bien conocido es el caso de Quevedo—. Claro que desde muy pronto también hay escritores que ponen de relieve y critican aspectos del país que presentan un estado defectuoso o insano —desde Alfonso de Palencia a Marcos de Isaba, a Luis Ortiz, a Gracián, a los cuales habría que incorporar la larga lista de los tacitistas y de los escritores de materias económicas en el siglo XVIII—. De Torres Villarroel conocidos son sus pasajes autobiográficos, en los que critica con singular vivacidad la escuela de su tiempo y, con ello, el estado de las familias y de la sociedad (17). Pero esto de llevar a cabo lo que Cadalso lla-

---

(17) *Vida*, ed. y estudio de G. Mercadier, Madrid, 1972. La imagen de este escritor se halla en trance de revisión profunda tras los estudios de E. Suárez-Galbán: *La vida de T. V.: Literatura antipicaresca, autobiografía burguesa*, 1975, y G. Mercadier: *D. de T. V. Masques et miroirs*, París, 1976.

maría «la crítica de una nación» (18) es, en su amplitud y en su pretensión de reforma del estado general de un país —en este caso España—, una actitud nueva, por lo menos en su presentación. Iris M. Zavala ha llamado la atención sobre la relación de Feijoo con la tradición española, con la tradición crítica y reformadora, sobre la que cita una serie de escritores de la época barroca, nombres cuyo número podría aumentarse, sin duda, marcando una línea que también seguirá Campomanes, como es de sobra conocido (19). Pero en Feijoo, como en esos otros ilustrados que le siguen, hay algo más: hay toda una sistemática consideración del estado de España, de sus causas y efectos, un análisis de sus males en las esferas que la mentalidad ilustrada reputa más decisivas, una crítica general de la nación. Las consideraciones disconformes y reformistas que se suscitan en España están, seguramente, inspiradas en una conciencia de contradicción entre el estado de grandeza y prosperidad, que se piensa —por lo menos, hasta Campmany— era el que gozaba el país en un tiempo anterior —el siglo XVI—, y la depresión paralizadora que lo ha hecho descender en la centuria inmediatamente anterior. Esto lleva a esa doble postura de reivindicación de un pasado español y de estudio analítico de los precedentes más próximos que se interpretan conforme a un esquema de «decadencia» estudiado con gran despliegue de erudición por Sainz Rodríguez (20), y más recientemente en un discutible artículo por W. Krauss (21). Esta actitud no se inicia con Feijoo, sino que se encuentra en políticos y economistas del siglo XVII, cuyo esbozo tendrá un amplio desenvolvimiento en el siglo XVIII; pero se amplía en su panorama, se renueva y moderniza en sus bases, con Feijoo, de manera que alguno de sus planteamientos llegarán hasta nuestros días. Coincidiendo con los ilustrados posteriores, que nunca dejaron de dirigir su mirada hacia el mundo de fuera, buscando información en ideas y experiencias de otras partes, movidos de su cosmopolitismo, Feijoo se levanta contra la burda limitación de aquellos que ni frecuentaron el trato de extranjeros ni la lectura de libros ajenos, protesta de los que por su incapacidad jamás «espaciaron su espíritu fuera del recinto de la patria» (22).

«Yo escribo principalmente para España», confesaba Feijoo (23).

---

(18) «Cartas marruecas», Madrid, Clásicos Castellanos, p. 56. Véase mi estudio: «De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento de Cadalso», en *Mélanges Jeau Sarrailh*, París, 1966.

(19) «Tradition et reforme dans l'oeuvre de Feijoo», publicado en el volumen de varios autores, dirigido por M. Launay, *Rousseau et son temps*, París, 1969; véanse pp. 51 y ss.

(20) *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, 1962, en especial, páginas 99 a 112 y 235 a 283.

(21) «Sobre el concepto de decadencia en el siglo ilustrado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 215, 1967.

(22) *T. C. U.*, t. I, disc. 15.

(23) *C. E.*, t. III, c. 31.

Muchos años después de haber dado comienzo a su obra y cuando otros se habían colocado a su lado en el tajo, Feijoo declaraba que hay «mucha maleza que desmontar en España» (24), «aún resta mucho terreno que desmontar en España» (25). Cuando quiere justificar por qué no escribe de Teología y ha optado, en cambio, por cultivar la «literatura mixta» o «ensayística», hace pública esta reflexión: de publicar escritos teológicos y no científicos: «¿qué fruto resultaría a España?, ciertamente ninguno» (26). Esta actitud tomará desde muy pronto un aire dramático, semejante al que luego inspirará a un Unamuno y que suscitará el tópico del «dolor de España»: «El descuido de España lloro porque el descuido de España me duele» (27). Estas palabras revelan que escritos que se atienen en principio a un planteamiento científico limitado («Causa del atraso que se padece en España en orden a las Ciencias Naturales», «Sobre el adelantamiento de las ciencias y artes en España») se insertan, sin embargo, en una perspectiva general.

Un planteamiento de tales caracteres despierta ya, desde el primer momento, una acusación igual a la que luego se repetirá contra cada uno de los críticos que se sucedan —Soto Marne le tacha de antiespañol, a la vez que de «afección heretical» (los dos grandes «pecados» que la reacción imputa desde entonces a los pensadores inspirados en un sentimiento de libertad) (28)—. Pero ello no impedirá que en esos mismos años en que aparecen los pasajes citados de las *Cartas eruditas* se difunda una enérgica crítica en otros escritores. Campillo, ministro favorecedor de Feijoo, en su escrito «España despierta» (1743), dará una versión no menos política a su dolor sobre el estado del propio país: «Voy a escribir de España, contra España y para España; escribo de España lo que no quisiera escribir, escribo contra España porque la retrato tan cadavérica como hoy está y escribo para España deseando sea lo que debe ser» (29). Mayáns llegaría a poner de relieve en su actitud aspectos de particular irritación: «Aunque soy amantísimo de las glorias de España y procuro promoverlas cuanto puedo, desestimo las falsas, y entre tanto que en España no

---

(24) *C. E.*, II, 13.

(25) *C. E.*, II, 23 y 13.

(26) *C. E.*, III, 31.

(27) El pasaje pertenece al discurso «Honra y provecho de la Agricultura», en *T. C. U.*, t. VIII, disc. 12.

(28) La referencia a este lamentable episodio, por su valor significativo, se viene repitiendo desde que lo citó M. Pelayo en *Historia de los Heterodoxosos españoles.* Lo recoge Delpy, *ob. cit.*, cap. VII, «La polémique», pp. 227 y ss.

(29) Edición de A. Elorza acompañada de un interesante estudio preliminar. El volumen comprende, en primer lugar, la edición de otro escrito de Campillo, «Lo que hay de más y de menos en España». En el exordio de este segundo texto dirá el autor: «la lástima y el dolor de ella (España) son los poderosos estímulos que me animan», «avisar a la patria del estado de su desgracia no es otra cosa que encaminarla a la dicha», pp. 34 y 113 de la ed. de Elorza, Madrid, 1969.

se permite desengañar a los crédulos, me alegro que haya eruditos extranjeros que lo procuren» (carta de 1751) (30). Cuando, unos años más tarde, el abate Gándara lleve a cabo un planteamiento semejante, en sus *Apuntes sobre el bien y el mal de España* (1759), declarará que ha escrito la obra a instancias que le dirigiera el propio rey Fernando VI (31). Desde Juan Amor de Soria hasta León de Arroyal, la orientación de sus posiciones críticas hacia el tema de España es bien manifiesto (32).

Esa inclinación que hemos señalado y que, en una u otra medida, todos comparten, explica el despertar del interés, en términos ya más modernos que barrocos, por la Historia, y específicamente por la Historia de España. «Estudiar Historia es estudiar las opiniones, los motivos, las pasiones de los hombres», afirma Feijoo (33) —el pasaje es traducción parafraseada de un capítulo del marqués de Saint-Aubin—. Esa ampliación del panorama historiográfico y su superación del simple marco externo político le harán pensar a Feijoo: «Para ser historiador es menester ser mucho más que historiador» (34). El no hará nunca historia, pero necesita contar con ella, aclararse su condición y su papel. El P. Ceñal ha señalado muy acertadamente que en su programa de ilustrado alcanza un particular relieve su actitud ante la Historia (35). No se trata únicamente de poderse librar de caer en falsedad de fuentes, de creencias, de leyendas, etc. —cuya obra crítica, como ya hemos dicho, ocupa una buena parte de su obra—. El P. Ceñal le atribuye, incluso, intentar en cierto modo «la extensión del matematismo a la verdad de la historia» (36). Claro que esto hay que entenderlo en el muy limitado sentido en que se puede descubrir también en el P. Burriel y en algún otro, que no alcanza a la labor historiográfica en ningún momento.

Hemos de destacar con preferencia el arranque en Feijoo de una interpretación histórica que dará base para integrar, en una realidad social concreta, la visión ilustrada de las posibilidades de reforma de un país. El planteamiento empieza siendo más bien pesimista: «No es dudable que la diferente temperie de los países induce sensible diversidad en hombres, frutos y plantas.» «... Si no es tanta la

---

(30) Citada por A. Mestre en *Historia, fueros y actitudes políticas*, Valencia, 1970.

(31) La obra no se publica hasta 1826, en el t. I de *Almacén de frutos literarios*, Madrid.

(32) Véase mi estudio «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español», publicado en *Revista de Occidente* núm. 52, julio de 1967. Romá y Rosell (*Las señales de la felicidad de España*, Madrid, 1768, pp. 289-290) se preguntaba si no han hecho más daños los propios nacionales, con su fatuidad, que los extranjeros con su sátira.

(33) *Suplementos al Teatro Crítico Universal*, que se publica ya en 1741, pp. 107 y ss.

(34) «Reflexiones sobre la Historia», en *T. C. U.*, t. IV, disc. 8.

(35) «Feijoo, hombre de la Ilustración», en *Revista de Occidente* núm. 21, diciembre 1964.

(36) El autor hace referencia al discurso de Feijoo «Regla Mathematica de la Fe humana», *T. C. U.*, t. V, núm. 1.

diferencia que la diversidad de países produce en nuestra especie es por lo menos bastantemente notable.» «A las distintas disposiciones del cuerpo se siguen distintas calidades del ánimo, de distinto temperamento resultan distintas inclinaciones, y de distintas inclinaciones, distintas costumbres. La primera consecuencia es necesaria; la segunda, defectible; porque el albedrío puede detener el ímpetu de la inclinación; mas como sea harto común en los hombres seguir con el albedrío aquel movimiento que viene de la disposición interior de la máquina...» «No menor, antes mayor desigualdad que en la parte sensitiva y vegetativa, se juzga comúnmente que hay en la racional entre hombres de distintas regiones. No sólo en las conversaciones de los vulgares, en los escritos de los hombres más sabios se ve notar tal nación de silvestre, aquélla de estúpida, la otra de bárbara, de modo que llegando al cotejo de una de estas naciones con alguna de las otras que se tienen por cultas, se concibe entre sus habitadores poco menos desigualdad que la que hay entre hombres y fieras» (37). Juega en esta serie de afirmaciones la conexión cosmopolitismo-sentimiento nacional, patente en la mentalidad dieciochesca. La cuestión viene a ser ésta: ¿cómo hay que entender que se desenvuelve la historia de los pueblos para que quepa esperar que el movimiento histórico haga salir a España de su postración? Parece innegable que las opiniones difundidas por Montesquieu sobre el estado de España y sobre el carácter y condición de los españoles determina en Feijoo la doctrina sobre el carácter rotativo de la cultura, lo que podemos llamar, empleando palabras muy cercanas a las del autor, la «circulación de la cultura» entre los pueblos. El turno circulatorio hace pasar la civilización de unos pueblos en otros; los que hoy vemos cultos, ayer fueron rudos; los que hoy contemplamos rudos, harán suya mañana la más elevada cultura, y, llegado el tiempo, les tocará el turno hasta a los pueblos más sumidos al presente en la barbarie (38). Esta visión del cambiante, o mejor, del turnante desenvolvimiento de la historia, se generalizará en nuestros escritores ilustrados. Apenas hay uno en quien no se encuentre semejante interpretación del caso. Cadalso la utilizará como base de su polémica (39). Y Masdéu hará de ella el eje de su *Historia crítica de España y de la cultura española* (40).

---

(37) «Mapa intelectual y cotejo de naciones», *T. C. U.*, t. II, disc. 15; y «Si en la prenda del ingenio exceden unas naciones a otras», *C. E.*, t. UV, c. 13.

(38) *T. C. U.*, t. II, disc. citado en la nota anterior.

(39) *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, ed., pról. y notas de G. Mercadier, Toulouse, 1970.

(40) Véase mi estudio «Mentalidad burguesa e idea de la Historia», en *Revista de Occidente*, núm. 107, febrero de 1972, y el «Discurso histórico-filosófico» que constituye el t. I de la mencionada obra de Masdéu.

IV. IDEAS POLITICAS Y ECONOMICAS

Pero enfoquemos de más cerca la materia. Atendamos ahora a la proyección de este planteamiento del problema de España sobre el pensamiento político del autor. Habría que partir de su arranque, muy próximo a la temática del XVII (al modo de los primeros escritores políticos de la centuria) (41), para evolucionar hacia formas más dieciochescas. Sus artículos sobre Maquiavelo y los que practican el maquiavelismo, a los que califica de «infames atheístas», mantienen el tratamiento del tema en el plano tradicional de una imputación de tiranía, en relación con la cual cita juntos a Maquiavelo y a Hobbes, con insuperable miopía, y reiteradamente les opone el nombre de su admirado canciller Bacon, quien sí habría sabido alcanzar la nueva perspectiva en que, según Feijoo, habría que plantearse la reflexión sobre la política (42).

Los primeros ilustrados (o, mejor dicho, los «novadores y preilustrados») rehuyeron decidirse sobre cuestiones políticas, aceptando posiciones similares a las de la moral provisional de Descartes (así, en el P. Tosca, tan celoso de la libertad de la filosofía y que, sin embargo, piensa que en las cosas civiles y políticas hay que seguir una conducta intelectualmente orientada en las opiniones de los demás, porque «en éstas creemos todos muchas cosas a muchos hombres»; semejantemente, Berni estima que «en los negocios civiles y conversaciones políticas no debe proceder con tanta crítica; porque en estas cosas todos suelen creer lo que quieren, y pase la conversación adelante» (43) (se diría que Berni vislumbra que la «verdad» que declara buscar el científico es aquí «ideología», en el sentido restringido de esta palabra).

Feijoo aborda la política, pero aunque sus temas empiecen siendo heredados (el maquiavelismo, los «exempla», el príncipe conquistador, etc.), la mentalidad es otra y otra su valoración. Francamente, va ya a rechazar la literatura política precedente, esos libros barrocos de «ejemplos», de manera que mientras el P. Flórez acepta el valor adoctrinante del ejemplo, Feijoo lo niega rotundamente, porque siempre hay circunstancias diferentes en los casos: «Siempre, de absoluta necesidad, ha de faltar una, que es la de la persona que obra» (44).

(41) Es un aspecto que ofrecen en común todos los escritores políticos de las primeras décadas del siglo XVIII: Cabrera, Aguado, Montánchez, etc. Lo señalé ya en mi obra *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, 1944.

(42) *T. C. U.*, t. I, disc. 4 y t. V, disc. 4.

(43) Citados por Quiroz-Martínez: *La introducción de la filosofía moderna en España*, México, 1949, p. 92.

(44) «Libros políticos», *T. C. U.*, t. V, disc. 10.

El esquema doctrinal del «despotismo ilustrado» todavía no se ha desarrollado en Feijoo, aunque aparezcan atisbos y hasta formulaciones incipientes, como cuando aparece una utilización del mito del gobierno de la China, señalada ya por R. Ricard (45). El artículo sobre Carlos XII de Suecia depende de la fuente voltairiana: la *Histoire de Charles XII* se traduce en 1734; pero en el discurso feijooniano la doctrina ilustrada apenas se reconoce todavía (46). En cambio, la imagen del zar Pedro el Grande responde bastante claramente ya a la nueva presentación (47). Incluso se pueden descubrir en otras páginas alguna alusión al rey Federico II de Prusia, en la misma línea del caso anterior, aunque sin llegar a la «hagiografía» ilustrada y laica de este rey, de que ha hablado Hartung (48). En definitiva, para Feijoo, la fórmula del buen rey no puede ser más dieciochesca: su objetivo «no es supeditar a sus vecinos, sino hacer felices a sus vasallos» (49). Es obvio que las líneas de pensamiento Locke-Montesquieu y Rouseau-Mably faltan sistemáticamente en él. De los dos primeros no se

(45) En 1728 *(T. C. U.*, II) hace un elogio del gobierno político y civil de la China juzgándolo superior al de los otros pueblos. En 1730, la *Ilustración apologética* responde a la crítica de Mañer en este punto y añade nuevas referencias. En 1734 *(T. C. U.*, VI) hace el elogio de las finanzas públicas de aquel Imperio. En 1739 *(T. C. U.*, IX) exalta la atención preferente que presta a la Agricultura. En el t. IX mezcla ya noticias favorables y referencias desfavorables. En 1760 *(C. E.*, t. V) critica severamente el estado de abandono en que se tiene la Medicina. Pueden verse alusiones al tema en Delpy, *ob. cit.*, pp. 136 y ss. Véase, más reciente, el artículo de R. Ricard «Feijoo et la Chine», en *Les Lettres romanes*, VI, 4, 1952.

(46) «Paralelo de Carlos Duodécimo, rey de Suecia, con Alejandro Magno» *(C. E.*, t. I, 29). En este escrito la comparación es, sin dejar resquicio ninguno a la duda, favorable al primero, y se observa en sus páginas una ausencia total de cualquier esquema de «despotismo ilustrado». En las páginas del *Suplemento al T. C.* que corresponden a este artículo, acusa en cambio al rey de Suecia de haber arruinado a su reino por haber llevado las guerras más allá de lo necesario o de lo prudente.

(47) «Paralelo de Luis Catorce, rey de Francia, con Pedro Primero, Zar o Emperador de la Rusia» *(C. E.*, t. III, 19), cuya fecha es ya de 1750. Aparece el zar Pedro I, modelo de reformador según el despotismo ilustrado: «De unos hombres que sólo parecían hombres en la figura, hizo buenos soldados, hizo hábiles generales por mar y por tierra, hizo pilotos, hizo artífices para todo género de maniobras; hizo excelentes matemáticos, filósofos, humanistas, historiadores, políticos, artesanos discretos etc., y para todo tuvo que vencer, no sólo la profunda ignorancia de aquella gente, más también su obstinada resistencia a deponer la barbarie...» Está en sus méritos: «haber hecho conocer y practicar a sus vasallos varias virtudes políticas y morales, de quienes ignoraban aún los nombres», y, especialmente, fundar «colegios en Moscú, en Petersburgo y en Kief, para enseñar las lenguas, las bellas artes y las matemáticas; escuelas pequeñas en las poblaciones menores, donde los paisanos aprenden a leer y a escribir; escuelas públicas en Moscú de Medicina, Farmacia y Anatomía; un observatorio para la Astronomía; imprentas tan buenas como las de los reinos que florecen en policía; una Biblioteca copiosísima, compuesta de tres que compró en Inglaterra y Alemania, etc.» (Se trata de un pasaje de la carta «Sobre el adelantamiento de las ciencias y artes en España».)

(48) *C. E.*, t. III, núm. 85. En su comunicación al Congreso de la Asociación Internacional de Ciencias Históricas, Varsovia, 1935, Hartung estudió la figura que Federico II ofrece en una parte del pensamiento de la época bajo los ragos de una «hagiografía laica» *(Bull. of the Intern. Committee of Hist. Sciences*, 1937). El esquema se introduce con aproximación en España por alguna traducción ya tardía: conde de Guibert, *Elogio del rey de Prusia* (trad. castellana de F. A. de Escartín, Madrid, 1787). En Feijoo, si se le toma en la mencionada ocasión como ejemplo «ilustrado» a imitar, su alcance es muy reducido.

(49) En la Carta que Sánchez Agesta ha titulado «El Príncipe pacífico y el Príncipe conquistador», incluida en su edición antológica; véase p. 539.

encuentran menciones explícitas; sólo podemos contar con alusiones lejanas o con planteamiento de temas que no sugieren un conocimiento de ambos autores, aunque fuese por referencias. De los segundos hay una mención expresa de Mably, pero un tanto incidental y de escasa significación. De Rousseau tengamos en cuenta que su nombre suena en España en los últimos lustros en que escribe Feijoo. A través de la amistad de aquél con Altuna, desde 1743 debía ser conocido del grupo de los ilustrados vascos. Pero, a raíz de su discurso sobre las artes y las ciencias, dirigido a la Academia de Dijon, su nombre se difundió y levantó en seguida manifestaciones polémicas frente a sus tesis contrarias al valor de la civilización. Una de ellas fue el discurso entero que le dedica Feijoo. ¿Haría alusión a este escrito la noticia del *Mercurio histórico y literario,* que en febrero de 1751 anuncia, ante la publicación y difusión del discurso rousseauniano, que muchos sabios se disponen a impugnarlo? (50).

Sucesivamente, sin embargo, irán apareciendo los grandes temas de la nueva época. En primer lugar, recordemos el del *feminismo,* que con tanto ahínco defiende Feijoo, sosteniendo la tesis de la igualdad de entendimiento en hombres y mujeres. Compara, en su artículo más expresamente dedicado a la cuestión, «Defensa de las mujeres», y que es uno de los primeros y de los más largos que escribe, las virtudes y defectos, en cierto modo correlativos, de hombres y mujeres, para acabar negando toda diferencia intelectual entre uno y otro sexos (51). Recoge la polémica que su opinión levanta, demostrando con ello que es una cuestión debatida que le interesa grandemente, e insiste en sus puntos de vista, al responder a Mañer en la *Ilustración Apologética,* y volverá al tema en los *Suplementos al Teatro Crítico,* que aparecerán muchos años más tarde. Quizá fuera justo poner en su cuenta haber despertado el interés por la materia, levantando una corriente de opinión feminista que, si está muy lejos de igualar a la de Inglaterra en las mismas fechas aproximadamente, no deja de tomar aquí cierto vuelo, reflejándose en la prensa: *El duende especulativo,* el *Caxón de sastre, El pensador,* lo recogen y no dejan de apelar a la autoridad de Feijoo (52). Luego, la polé-

(50) El escrito feijoniano se titula «Impúgnase un temario que pretendió probar ser más favorable a la Virtud, la Ignorancia que la Ciencia» *(C. E.,* t. IV, c. 18). Cita a Rousseau en 1752. Desde 1743, Altuna, del grupo de los vascos ilustrados, amigos de Peñaflorida, estaba ya en relación con Rousseau y mantuvo con él amistad posteriormente. En 1751, por la referencia del *Mercurio histórico y político,* vemos que la difusión del nombre y obra de aquél había alcanzado un radio considerable. Véase J. R. Spell: *Rousseau and the Spanish World before 1833* (la obra de Spell es de 1938 y sigue siendo la principal aportación al tema. Se ha reimpreso en Nueva York, 1969).

(51) *T. C. U.,* t. I, disc. XVI (aparecen, pues, en 1726).

(52) Es de lamentar que falte un estudio completo de un tema cuyo interés es fácil de advertir hoy. Algunas referencias a la Prensa, en la *ob. cit.* de P. Guinard.

mica seguiría con la obra de A. L. Thomas (53), con la de Josefa Amar y Borbón (54), con las intervenciones de Jovellanos —cálidamente feminista ésta— y de otros, al discutirse en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid la posible afiliación a la misma de las mujeres (un episodio estudiado por L. Domergue) (55). Cuando, algunos años después, Valentín de Foronda repite en una de sus «Cartas», un planteamiento paralelo al que inició Feijoo, centrado en la tesis «que todos los entendimientos son iguales» (56), el arranque feijooniano de la cuestión se habrá olvidado.

Otro punto a tener en cuenta es el del valor de la *educación* y la reforma de los estudios, que no faltará ya en ningún ilustrado. De Mayáns o Muñoz a Jovellanos, es un punto revelador, como pocos otros, de las aspiraciones y limitaciones sociales del grupo que venimos aquí considerando. «Nadie ignora cuánto la calidad de la educación influye en todo el resto de la vida», escribe Feijoo (57). Se ha imputado a Feijoo, en esta materia, como a los demás ilustrados, las tachas de elitismo y aristocratismo que los orientan a trabajar para la felicidad del pueblo, procurando librarlo de errores y educándolo, pero situándose por encima de él, en una función tutelar que mide sus propios límites. Intelectualmente, desconfía del pueblo, que tiende siempre al error, que es vano y tenaz en ostentar su adhesión a los más burdos errores, con tal que se presenten como antiguos, que tiraniza a las gentes cultas, tratando de imponerles sus rutinarias creencias: el error hereditario es el ídolo del pueblo (58). Es la posición (no lo olvidemos) de un La Chalotais, quien, en su *Essai de l'éducation nationale ou plan d'études pour la jeunesse* (1763), mantiene la tesis de que «el bien de la sociedad requiere que los conocimientos del pueblo no se extienden mucho más allá de lo que corresponde a sus ocupaciones»; y tengamos presente que esta posición tiene su antecedente ilustre en un Voltaire; había escrito éste: «Es necesario que la luz descienda por grados; la del bajo pueblo será siempre muy confusa. Los que tienen que ocuparse en ganar

---

(53) *Historia o pintura del carácter, costumbres y talento de las mujeres en los distintos siglos*, Madrid, 1773.

(54) «Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres», Madrid, 1790.

(55) Véase su obra *Jovellanos a la Société économique des amis du pays de Madrid (1778-1795)*, Toulouse, 1791. Hay datos interesantes en la obra de la Condesa de Yebes, *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, 1955; y en la de Paula de Demerson, *María Francisca de Sales y Portocarreno, condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*, Madrid, 1975. Considera un lado muy distinto de la cuestión Carmen Martín-Gayte: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972.

(56) Es la última comprendida en su vol. *Cartas sobre la Policía*, 2.ª ed., Pamplona, 1820, cuyo título es «Sobre que todos los entendimientos son iguales».

(57) *C. E.*, III, 19.

(58) El tema de la educación y reforma de estudios aparece en *T. C. U.*, t. VII, 11 a 14, y t. VIII, 1 a 3. La última referencia en *T. C. U.*, t. VI, disc. 13 «El error universal».

su vida no pueden dedicarse a esclarecer su espíritu: les basta con el ejemplo de sus superiores» (59).

Diez años antes de que Feijoo diera comienzo a su obra de escritor se habían traducido varios tratados de educación (del abate Flery, de Fénelon, de Rollin, etc.). Ellos nos revelan un nivel similar en Europa al que descubrimos en Feijoo poco después, nivel que G. Livet ha estudiado recientemente en relación con los supuestos sociológicos de las «Luces».

En la esfera de las cuestiones judiciales no deja de ocuparse Feijoo del *derecho de indulto,* materia en la que se mostrará mucho más flexible que los ilustrados posteriores, precisamente por cuanto no corresponde todavía su obra al momento de plenitud de las «Luces». Según él, la clemencia recomienda que se use de la gracia de aminorar aquella pena que, conforme a la ley común, corresponda en un caso, siempre que, «atendidas las circunstancias particulares», la «recta razón persuade que se debe aminorar», si bien subordine esta concesión a las exigencias de la «utilidad pública» (60).

No hay que olvidar la airada y podríamos decir que atrevida protesta de Feijoo sobre la aplicación de la *tortura judicial.* Con procedimientos de esta naturaleza, parece que la Inquisición y los órganos judiciales que de la tortura se sirven han de poder dar con los criminales que buscan: «¿Dónde están éstos?», se pregunta Feijoo. La respuesta, según él, es fácil: en los capuchinos, los dominicos, los franciscanos; aplíquense a cualquiera de ellos los instrumentos de tortura, y pocos serán, si alguno hay, los que dejen de reconocerse culpables de los más atroces crímenes que al acusador se le ocurra imputarles. La tortura, concluye Feijoo, es abominable para todos, lo es en cualquier caso que se aplique, y en ella peligran más los inocentes, a quienes sorprende sin hábito de soportar el dolor, que los culpables, frecuentemente endurecidos por aquél (61). Probablemente, la polémica que años después se produjo entre Alfonso de Acevedo, defendiendo una tesis similar a la que acabamos de exponer, y Pedro de Castro, insistiendo en la bárbara defensa del tormento, fue suscitada por la actualidad que ampliamente dieron al tema las tesis feijoonianas, uno de los timbres de gloria de su autor.

Tiene interés recoger, aunque sea brevemente, los indicios de una interesante fase de transición hacia una idea moderna y dinámica

---

(59) Citados por G. Livet, «Introduction a une Sociologie des Lumières», en el vol. de varios autores *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières,* dirigido por P. Francastel, París, 1963, p. 268.

(60) «Paradoxas políticas y morales», *T. C. U.,* t. *C. U.,* t. VI, 1 (núm. 24). En «La balanza de Astrea» (ídem, t. III, 11) se contiene la apelación a la «utilidad pública».

(61) «Paradoxas políticas y morales», ya citado (núm. 100). Véase sobre el tema Otero Pedrayo: *El P. Feijoo. Su vida, doctrina e influencia,* Orense, 1972, pp. 585 y ss. y 601 nota.

de *nación* que descubrimos en su pensamiento. Distingue entre la *patria,* formada por la unión bajo unas mismas leyes y un mismo poder —por tanto, una forma de lazo político externo y más bien pasivo—, y la *nación,* en cuya integración juegan elementos internos, histórico-culturales, de costumbres, sentimientos, modos de vida, etc. Cierto que, apenas empezado su discurso sobre la «pasión nacional», lanza una dura condenación contra ésta y contra aquellos hombres «de genio nacional, cuyo espíritu es todo carne y sangre, cuyo pecho anda como el de la serpiente, siempre pegado a la tierra». No deja de tener, igualmente, una honda prevención contra el «amor de la patria»: «El amor a la patria particular, en vez de ser útil a la república, le es por muchos capítulos nocivo.» No hay por qué condenar un cierto apego al suelo nativo, pero sí es un grave inconveniente incurrir en «paisanismo». Para Feijoo —y creo que en ello se encuentra una de sus más finas intuiciones—, el lazo de amor nacional, sanamente desarrollado, se lo vincula la república —esto es, la organización política en cuyo ámbito vivimos, a la cual, de alguna manera, pertenecemos—, no porque nacimos en su distrito, «sino porque componemos su sociedad» (62). Es decir, se es parte o no de una nación, poíticamente, no por determinaciones externas que se imponen, sino por un vínculo voluntario: porque nos mantenemos incorporados al grupo humano que la integra, y esto es siempre una libre expresión de la voluntad.

Añadamos que, sin embargo, Feijoo observa que hay sobre el sentimiento humano factores de acción determinante difíciles de desarraigar y aun imposible de borrar. Tal es el caso del *lenguaje propio:* «Primero se quita a un reino la libertad que el idioma. Aun cuando se ceda a la fuerza de las armas, lo último que se conquista son lenguas y corazones» (63). Y Feijoo, como herido hondamente en su interior, ironiza acremente contra Mañer, en su *Ilustración apologética,* con motivo de un pasaje en que este último había manifestado cierto desprecio por la lengua gallega.

En el orden político nos quedan por hacer unas observaciones sobre uno de los aspectos más valiosos del pensamiento feijooniano y que nos ayudarán a entender el fenómeno, europeo y español, del llamado *despotismo ilustrado,* de cuyo fondo va a salir, contradictoriamente, el planteamiento político del problema de la libertad.

A través de su obra, Feijoo ha ido divisando una línea de despotismo ilustrado, como hemos dicho: una empresa reformadora, encomendada a un grupo de filósofos, bajo el amparo y protección de un

---

(62) «Amor de la patria y pasión nacional», *T. C. U.*, t. III, 10.
(63) «Paralelo de las lenguas latinas y francesa», *T. C. U.*, t. I, 15.

sabio príncipe. Es una fórmula a la que presta íntima adhesión al grupo de mentalidad burguesa dieciochesca. Todavía al final de la época, en vísperas de la gran Revolución, lo hará suyo Kant. El filósofo por excelencia de la plenitud de esta mentalidad espera todavía transformar radical y definitivamente el mundo, no por otras vías que por la reforma de la manera de pensar. Kant sostiene que «mediante una revolución acaso se logre derrocar el despotismo personal y acabar con la opresión económica y política, pero nunca se consigue la verdadera reforma de la manera de pensar, sino que nuevos prejuicios, en lugar de los antiguos, servirán de riendas para conducir el gran tropel» (64). Kant expresa a continuación la esperanza de que, antes de plantear la alternativa de una revolución, o, mejor dicho, más eficazmente que por una vía revolucionaria, sea posible realizar el programa reformador mediante el instrumento del poder despótico de un monarca (65). Feijoo está en el arranque de esta ilusión, y de ahí el papel que para él juega la libertad de pensamiento.

Se ha dicho que en Feijoo se encuentra, efectivamente, la *libertad de pensar,* pero no la *libertad civil,* o, más específicamente, la *libertad política.* Mas no hay que olvidar que de suyo la libertad de pensamiento es ya de naturaleza esencialmente política. Dejando aparte esto, frente a lo dicho por Millares de que no hay en él, pese a su conocimiento de Bacon, Hobbes y Locke, ninguna apelación a la libertad, nos bastará con citar un pasaje bien significativo: condena, desde luego, a los príncipes con ambición conquistadora, pero más aún a los que despóticamente tratan de aumentar, no extensiva, sino intensivamente, su poder, pretendiendo dominar, no a los más vasallos que puedan, sino lo más que puedan a sus vasallos: «Es esta otra especie de conquista más odiosa y más barata, porque no se debe al valor, sino a la astucia; no a las fatigas de la campaña, sino a las cavilaciones del gabinete. Conquístanse los propios súbditos haciéndose más súbditos, atando con más pesadas cadenas la libertad, transfiriendo el vasallaje a esclavitud» (66). Ahí está, bien rotunda, la apelación a la libertad y el explícito empleo de este término. Tengamos, además, en cuenta que cuando Feijoo, con la mayor energía combativa, condena la desigualdad, el abandono, la miseria del pobre, entre las penosas consecuencias que esa debilidad social del menesteroso trae consigo, destaca el estado de opresión a que le conduce, y ese

---

(64) «Qué es la Ilustración», recogido en el vol. *Filosofía de la historia* (trad. castellana), México, 1941, p. 27 (el escrito es de 1784).

(65) *Ob. cit.,* pp. 35 y ss. (el príncipe ilustrado aparece como el más eficaz instrumento de liberación: el que permite alcanzar la libertad religiosa).

(66) «La ambición en el sabio», *T. C. U.,* III, disc. 12.

concepto de opresión pertenece, aunque sea por su lado negativo, a la esfera de los problemas de la libertad.

Mas esto nos lleva a una última esfera de cuestiones abordada en la obra feijoniana: las de naturaleza *económico-social*. Es característico de los ilustrados españoles el gran volumen que estas preocupaciones ofrecen en sus obras, inspiradas por el estado de postración en que hallan al país. Tengamos en cuenta que la revolución industrial y, aunque en fase más de iniciación, la revolución agraria, están en marcha en Inglaterra; que el colbertismo ha animado eficazmente la industria francesa, y que en España, desde antes de lo que suponía, desde antes de empezar a escribir Feijoo, ha penetrado teóricamente la influencia de Colbert (67). Ya en el que hemos llamado «primer siglo XVIII» se puede contar con una bibliografía económica, cuando otras ramas de la actividad literaria siguen paralizadas: Argumosa, Ensenada, Macanaz, Campillo, Santayana, M. de Zavala, Santa Cruz de Marcenado, Marqués de Villadarias, Ustariz, Ulloa. A alguno de ellos lo ha leído Feijoo, así como a escritores del XVII, que tanto van a estudiar algunos ilustrados; en este caso concreto, a Saavedra Fajardo y a Fernández Navarrete. A estos dos, así como a Ustariz, los cita remitiendo a lugares precisos de sus obras. Del último de los mencionados viene la inspiración proteccionista que se descubre en el pensamiento feijoniano. Si bien, no aparecen en sus páginas las preocupaciones cuantitativas y estadísticas que muestran los escritores de materia económica y social, conforme a determinada línea de la mentalidad dieciochesca.

Tal vez más en la línea de los escritores españoles del XVII que de los de otros países europeos en su tiempo, Feijoo antepone el *punto de vista social* al puramente económico. Merecería la pena estudiar la patética exposición que hace del estado de pobreza de pequeños labradores y campesinos, sufriendo más infausta suerte que los bueyes que les acompañan en sus trabajos. Ante tal situación, «con igual propiedad podemos hoy lamentar la suerte de los hombres, que para romper la tierra usan de los bueyes, pues apenas gozan más que ellos de los frutos de la tierra que cultivan. Ellos siembran, ellos aran, ellos siegan, ellos trillan; y después de hechas todas las labores, les viene otra fatiga nueva, y la más sensible de todas, que es conducir los frutos o el valor de ellos a las casas de los poderosos, dejando en las propias la consorte y los hijos llenos de tristeza y bañados en lágrimas» (68). Esta situación llega a su extremo límite en Asturias y Galicia, «cuyos labradores, trabajando con el mayor afán posible, sobre alimentarse todos misérrimamente, los más no ganan con qué cubrir

---

(67) Véase J. Reeder: «Uztariz y Colbert», en la revista *Moneda y Crédito*, junio, 1972.
(68) «Honra y provecho de la Agricultura», *T. C. U.*, t. VIII, disc. 12, núm. 10.

sus carnes» (69). A Feijoo le mueve una honda preocupación de justicia y de humanidad, pero no menos de provecho público, tan abatido: «un labrador que no saca de su tarea lo preciso para su sustento y abrigo razonables, no trabaja ni aún la mitad que otro bien sustentado y cubierto. Esto, por muchas razones. La primera, porque no tiene iguales, sino muy inferiores fuerzas. La segunda, porque el poco útil que le rinde su fatiga le hace trabajar con tibieza y desaliento. La tercera, porque el desabrigo de la habitación, de la cama y el vestido, le acarrea varias indisposiciones corporales que le quitan muchos días de trabajo... La cuarta, porque su pobreza le prohíbe tener instrumentos oportunos para la labranza, porque en esta clase, como en todas las demás, lo mejor y más útil es más costoso» (70).

También la situación del trabajador industrial, del artesano, no deja de ofrecer un aspecto poco favorable. En un momento dado, piensa que lo más conveniente empezaría por ser que «cada hombre se destinase a aquel oficio que es más conforme a su genio» (71); pero, en realidad, Feijoo se mantiene adicto al principio de herencia y de fijación de la población trabajadora, propio de una sociedad de escasa movilidad. Tiene interés que nos fijemos en las razones que aduce entrando en el área de la polémica sobre libertad o heredabilidad de los oficios (que, a su vez, es un aspecto de la polémica sobre los gremios), porque en ellas se nos revela el grado de adscripción que se da todavía en Feijoo, a la sociedad tradicional. A favor del principio de fijación hereditaria de los oficios de padres a hijos, se declara Feijoo, en primer lugar, por *razones técnicas:* se transmiten así los adelantos que cada uno haya podido alcanzar, sin guardar secreto alguno, cuando es al propio hijo y no a un extraño a quien se enseña; de ese modo, se asegura la acumulativa perfección de las artes (subsistencia del régimen de taller familiar). Tiene en cuenta *razones económicas:* se aprenden las artes en menos tiempo y en edad más temprana, y, además, se logra eliminar los perniciosos cambios de un oficio a otro, con que se pierden por capricho buenos artífices (la vocación no cuenta, importa trabajar más). *Razones políticas* o *sociales* cierran la argumentación: «hacerse más clara y constante la distinción de clases en la república», lo que elimina las perturbaciones de cuantos quieren subir a más y trastornar el orden de colocación de cada uno. Si a todo esto añadimos su propuesta de establecimiento de un magistrado que en cada pueblo tuviera a su cargo vigilar la manera de sustentarse cada uno de los individuos del mismo (con lo que se evitaría que se pudiera

---

(69) «Paradoxas políticas y morales», *T. C. U.*, t. VI, disc. 1.º, núm. 2.
(70) «Honra y provecho de la Agricultura», núm. 44.
(71) Disc. citado en la nota anterior, núm. 54.

vivir del vicio —robo, estafa, usura, proxenetismo, etc.—), comprenderemos bien el patrón social que tiene en su mente Feijoo, el cual se halla muy distanciado todavía del de una sociedad que ha iniciado su despegue (72).

«Nadie ignora —dice con el patetismo que emplea en estas cuestiones— que es grande la pobreza de España, y las necesidades que padecen innumerables individuos, graves y gravísimas. Es cierto también que, aumentando los días de trabajo o minorando los festivos, que es lo mismo, se remediarían muchas de estas necesidades, porque las tierras producirían más frutos, y las artes mecánicas, más obras» (73). Sin embargo, el autor ha empezado este escrito suyo —dedicado al tema tópico de combatir la ociosidad y excitar al trabajo—, comentando que en España hay sobra de oficiales mecánicos, los cuales viven misérrimamente por faltarles en qué trabajar. Y ante esta situación de desempleo forzoso, su fórmula es una política de creación de puestos de trabajo. En cierto aspecto parece que no, puesto que si pide que se quiten muchos días de fiesta, con lo que los que ya trabajan trabajarán más, el resultado inmediato es que sobrarán más brazos. Por de pronto, Feijoo replica que los hombres que resten podrán dedicarse a engrosar la milicia. Pero él es un ilustrado y no puede quedarse ahí. Nos parecerá contradictoria con su afirmación de que sobran oficiales, su recomendación —ya de procedencia secular— de que, en buena economía, a los ociosos y a los desocupados hay que hacerlos trabajar. Feijoo para resolver esta antinomia sostiene: «Nunca faltaría en qué hacerlos trabajar, ya labrando territorios incultos, ya componiendo caminos, ya sirviendo a la construcción de puentes, u otros edificios públicos, ya plantando arboledas, ya persiguiendo y matando fieras donde las hay...» (74). ¿Cree Feijoo que una amplia política de empleo aumentaría la producción, incrementaría el consumo y animaría el cuerpo entero de la economía, como un verdadero factor multiplicador? No es, ni con mucho, suficientemente coherente el esquema de su pensamiento para poder obtener de él una respuesta clara: parece partir del planteamiento de las sociedades agrarias —bajo el ejemplo, admirado por la sabiduría popular, de la imagen de la hormiga trabajadora—, de que, ante una situación adversa, lo que hay que hacer es trabajar más y más; pero, si consideramos que en su enunciación de ocupaciones a dar a los que no trabajan, hay algunas que no tienen un directo carácter productivo, pensamos que Feijoo prevé una política —confusamente anticipada— de pleno empleo que, elevando la capacidad adquisitiva

(72) «Paradoxas políticas y morales», núms. 75 a 80.

(73) «La ociosidad desterrada...», *T. C. U.*, t. VIII, disc. 13.

(74) Escrito citado en la nota anterior. El tema se repite en *C. E.*, t. III, carta 23, «Erección de Hospicios en España».

del pueblo, expandiría el consumo y con él la economía nacional en todas sus partes. Pero, al pensar así, Feijoo no hace más que aproximarse al horizonte que alcanzaron, en el siglo anterior, Sancho de Moncada y Martínez de Mata, inspirados por las peculiares dificultades de la situación española.

Se ha querido ver una contradicción entre su programa de reformador a favor del pueblo y la conciencia de estar fuera de éste, de ser, en fin de cuentas, no digamos un noble, pero sí miembro de un estamento privilegiado. Advirtamos, no obstante, que si Feijoo está convencido de esta situación de atraso, su afán es eliminarla y muy congruentemente considera que esto no es alcanzable mientras no se elimine la pobreza. Por otra parte, ninguno de cuantos han escrito —por lo menos hasta fechas muy recientes— a favor de los trabajadores, pobres y sometidos, aplastados, como los ve Feijoo, por el esfuerzo y la miseria, han pertenecido a grupos de ese pueblo explotado: desde Luis Vives y Tomás Moro, a Carlos Marx y Leon Tolstoi. Tengamos en cuenta una cosa: Feijoo no tiene nada de asceta; en un comentario a Homero, estima inadmisible, por inverosímil, que el poeta haga preferir a Ulises su tierra seca y rocosa de Itaca, «a la inmortalidad llena de placeres» (así escribe) de vivir con una ninfa (75). Recordemos, por otra parte, que Feijoo valora como el mejor remedio médico, como el más eficaz «cordial», mantener alegre al enfermo: «La alegría del enfermo no pende tanto, ni con mucho, de las recetas del médico, cuanto de lo que el enfermo puede recetarse a sí mismo. Consúltese en todo y por todo su gusto y administrésele todo, exceptuando únicamente lo que, o ciertamente es perjudicial a su salud o ilícito en lo moral» (76). Envuelto por el frío de su celda del convento ovetense —que en cuarenta años de haberse puesto a escribir en ella no ha logrado helar y paralizar su pluma—, Feijoo ama los bienes materiales y quisiera administrárselos al pueblo, como sería justo, en la mayor medida posible y de la más razonable manera. Responde ya perfectamente al patrón ilustrado, cuando Feijoo combate la mendicidad y condena la limosna por antieconómica y moralmente perjudicial al país y a los pobres, cuando éstos no carecen de fuerzas corporales para vencer por sí mismos y con ayuda de una adecuada organización social, su estado de miseria: «la limosna no aprovecha si no se distribuye con inteligencia, discreción y juicio». Es sintomático de un cambio de mentalidad, de un grado de secularización, el hecho de que la conocida frase de Cristo en el Evangelio la interprete en el sentido de que la limosna no la ha de dar una u otra mano, sin saberlo la otra, sino que la ha de dar la mano

---

(75) «Amor de la patria y pasión nacional», ya citado.
(76) «Importancia de la ciencia física para la moral», *T. C. U.*, t. VIII, disc. 11.

derecha, esto es, se ha de dar derechamente, porque es deservicio de Dios y de la República sustentar vagabundos voluntarios, tales como los peregrinos y otros; la limosna «sustenta muchos holgazanes; no sólo los sustenta, los cría, porque donde sin discreción se reparte copio limosna muchos que se aplicarían al trabajo, para pasar la vida, se dan a la ociosidad, dispensándose de la fatiga propia, a cuenta de la profusión ajena. Los daños que de aquí resultan a la república son harto graves. Pierde muchos operarios y se le añaden muchos viciosos» (77). Clama contra la ociosidad, postula la doble solución —de Ward, Campillo, Campomanes, Aguirre, M. Valdés, etc.— de fundar Hospicios y de honrar el trabajo productor: con la fundación de Hospicios se hace posible recoger a los verdaderos pobres incapacitados para el trabajo, y de esta manera, cabe suprimir entonces severamente la mendicidad ociosa de los vagabundos, negándoles toda limosna, ya que incumplen injustamente el deber que tienen con la república de trabajar (78). Superando los que llama «melindres de una piedad mal entendida», reclama la supresión de un buen número de fiestas religiosas que hacen perder tantas jornadas de trabajo: sobra, afirma Feijoo, tanta conversación, tanta merienda, tanto baile (79), y aunque esto parece un criterio muy opuesto al de Jovellanos, Foronda y otros, que pretenden fomentar las distracciones en los pueblos españoles, no olvidemos que Feijoo completa ese punto de vista con una doctrina ampliamente permisiva sobre bailes y comedias (80).

Estas ideas se completan con una aceptación en principio de la tesis poblacionista —a la que no dejará de poner reparos— (81), con una defensa del proteccionismo industrial —cuyo tema tiene escaso relieve en las páginas de nuestro autor— inspirada por Ustariz, y a la vez de fomento de la Agricultura: «la abundancia de los frutos de la tierra constituye la principal felicidad de un Estado» (82). Sin embargo, nada de fisiocracia en él, contra lo que se ha dicho; el simple agrarismo de Feijoo se inserta en el horizonte del de cualquiera de los escritores sobre la materia del siglo XVII, sin llegar al desarrollo que en alguno de éstos alcanza —por ejemplo: en un Pedro de Valencia—. Recordemos algunos matices técnicos (que tampoco son nuevos): adecuación a cada tierra de la clase de cultivo conveniente, preferencia por el cereal sobre la vid, selección de semillas, realización de obras hidráulicas, aprovechamiento de los ríos para regadíos, distribución conve-

---

(77) «Paradoxas políticas y morales», ya citado, núm. 9.

(78) «Erección de Hospicios en España», *C. E.*, t. III, c. 23, y disc. citado en la nota anterior.

(79) «La ociosidad desterrada», *T. C. U.*, t. VIII, disc. 13.

(80) «Importancia de la ciencia física para la moral», *T. C. U.*, t. VIII, disc. 11.

(81) «Dictamen sobre un proyecto para aumentar la población de España», *C. E.*, t. V, p. 10.

(82) «Honra y provecho de la Agricultura», ya citado.

niente y dirigida de la población campesina —idea que preludia la política de Olavide—. Es interesante la propuesta de formación, con labradores representantes de cada provincia, de un Consejo o Junta de Agricultura, para estudiar y proponer las medidas a tomar, etc. Está política agraria se liga, también como en Olavide y en la mayor parte de los agraristas de la época, a una mejor distribución de la tierra. Para conseguir esa reforma de la posesión de la tierra, apela, constituyendo un eslabón en la cadena que va de Pedro de Valencia a Campomanes, a la noción romanista del dominio eminente del Príncipe: «el Príncipe, usando del dominio alto que tiene, y que justamente ejerce cuando lo pide el bien público, puede ocurrir al inconveniente estrechando las posesiones de tierra, de modo que nadie goce más que la que por sí mismo, o por sus colonos, pueda trabajar; y para el resto de cada territorio que se traigan colonos pobres que no tengan que trabajar en su patria». Qué límite haya que conceder a la propiedad agraria, no lo dice expresamente, pero poco después de lo transcrito le vemos alinearse con quienes protestan de que algunos poseen demasiada tierra, tanta tierra que no pueden recorrerla a caballo en un día y dejan partes yermas.

Se supone, pues, que habría de procederse a parcelar, ya que añade que como todas las porciones no serían iguales, se reservasen las más feraces para los del lugar y se dejasen las otras para los que vinieran de fuera (83). Reconoce el derecho de la «justicia» —que aquí resulta equivalente de «gobierno público»— a regular el jornal «la justicia puede en cada partido regular el jornal y obligar a los paisanos al trabajo» —una declaración del deber general de trabajar, muy temprana y frecuente en los escritores españoles (84).

Feijoo rechaza la concepción tradicional de la *nobleza hereditaria*, coincidiendo con Campillo, Gándara y la mayoría de los ilustrados del reinado de Carlos III. Lleva a pleno desarrollo la que podemos llamar una primera crítica científica, positivista de tal principio, desarrollando puntos de vista que habían empezado a manifestarse en el siglo anterior (en Suárez de Figueroa, Saavedra Fajardo, Núñez de Castro, etc.), completando así una primera consideración biológica del tema: no hay diferencias en la naturaleza de la sangre que lleven consigo consecuencias de tipo moral-político, las costumbres no siguen a la sangre, y del prejuicio en contrario, en el que se funda la estimación de los pretendidos méritos de la nobleza, cabe decir que es uno de los caracterizados por el autor como errores comunes que él se alza a combatir: «Dícese comúnmente que la buena o mala sangre tiene su oculto influjo en pensamientos y acciones, que así como según la naturaleza de la

(83) Discurso citado en la nota anterior.

(84) Esbozado ya en el «Memorial a Felipe II», de Luis Ortiz, se enuncia plenamente en el «Discurso contra la ociosidad», de Pedro de Valencia.

semilla sale el árbol, o según la del árbol el fruto, así tales son por lo común los hombres cual es la estirpe de donde vienen y en sus operaciones copian las costumbres de sus ascendientes. Esta preocupación a favor de la nobleza es tan general en el vulgo que hay en el lenguaje ordinario diferentes adagios para explicarla, y a cada paso, al oírse alguna torpe acción de un hombre bien nacido, se dice que no obra como quien es; como, por el contrario, si se cuenta de un hombre humilde, se dice que de sus obligaciones no podía esperarse otra cosa. Si ello fuese así, muy de justicia se le tributaría a la nobleza la estimación que goza. Pero, bien lejos de eso, apenas otro algún juicio errado, tiene contra sí tantos y tan evidentes testimonios como éste.» Ello se debe «lo primero, porque la conmixtión de los dos sexos, inexcusable en la generación, suele hacer que en los hijos resulte un temperamento tercero desemejante al del padre y al de la madre. Lo segundo, porque no es de creer que la materia seminal sea en todas sus partes homogénea, y a este principio pienso se debe atribuir principalmente la notable desemejanza que hay entre algunos hermanos. Lo tercero, porque en el temperamento influyen muchos principios diferentes: la accidental disposición de los padres al tiempo de la generación, los varios afectos de la madre durante la formación del feto, las alteraciones de la atmósfera en ese mismo período, el alimento de la infancia y otras muchas cosas». En definitiva, la nobleza es una mera invención humana que no tiene más que el carácter de un añadido externo incorporado convencionalmente sobre la persona: «Otro cualquier atributo es propio de la persona, éste, forastero. La nobleza es pura denominación extrínseca; y si se quiere hacer intrínseca, será ente de razón. La virtud de nuestros mayores fue suya, no es nuestra.» Cuantos más abuelos intermedios se cuenten, tantos más grados de aquel generoso influjo se quitan, «en cada generación se fue perdiendo algo; y siendo muchas, llega a perderse todo». Por eso, la nobleza no es laudable, aunque en el sistema social estamental, sobre cuya estructura se apoya todavía el pensamiento de Feijoo —vigente también en los más avanzados pensadores franceses de las Luces—, la nobleza puede ser estimada honorable. No por intrínseca laudabilidad, sino por su extrínseca honorabilidad, le corresponde un papel en la organización social y hay en éste unas funciones para cuyo desempeño se la debe preferir (85).

En cambio, Feijoo estima como revelación de un valor propio de la persona, el logro de la *riqueza*. Este monje teólogo, que procede además de una región agraria hondamente tradicional, se siente capaz de escribir unas palabras que anticipan aquellas de B. Franklin a las que

---

(85) «Valor de la nobleza e influjo de la sangre», *T. C. U.*, t. IV disc. 2.

M. Weber atribuyó tan destacada significación en la historia del espíritu capitalista. «Los ricos, dice Feijoo, por ricos, son en alguna manera acreedores al respeto que se les tributa. La bendición del Señor (dice Salomón en los *Proverbios)* hace a los hombres ricos. De suerte que la riqueza es don de Dios, y tan don que según la común existimación del mundo, constituye dignos de honor a los que la gozan» (86).

Tal es la valoración que Feijoo hace de la riqueza, que la elogia por sus benéficos resultados para la república. Así, hablando de la aplicación del pueblo francés a la industria —en el sentido de la actividad económica y ahorrativa—, comenta: «en la gente baja es tan oficiosa que se nos figura avarienta; pero eso es lo que asienta bien a su estado, porque los humildes son las hormigas de la república» (87). En el otro extremo de la escala social, Feijoo (antes de que Jovellanos y otros hablen de la nueva «época mercantil») nos presentará, como protagonista de la nueva sociedad de base económica que amanece, al «hombre de empresa». El se lo representa en la figura de don Juan de Goyeneche, a quien dedica uno de los tomos de su *Teatro Crítico.* Nos traza de su amigo, en esa dedicatoria, la imagen de un inversor capitalista que establece numerosas manufacturas, a veces arriesgadas, que fomenta y expande el cultivo de tierras y la repoblación de bosques (dominando en los Pirineos a la abrupta naturaleza) que funda colonias y favorece el crecimiento de la población, etc. (88).

Todo este pensamiento social, Feijoo lo basa en la articulación de tres conceptos, típicos de la mentalidad burguesa: utilidad-prosperidad-felicidad, a los cuales hace referencia tomándolos en un sentido económico, material.

En definitiva, Feijoo quedaría dentro de la esfera de esos cambios acontecidos en torno a la noción de lujo, de su papel económico y de su nueva estimación moral, que han llevado a Gusdorf a comentar: «el orden de la moral individual se desenvuelve en el orden de la utilidad social» (89). Es sintomático de ello que cuando Feijoo, desde su celda, enfocó el tema de la moda femenina —un tema de la época del que se ocupan periódicos como *El Duende especulativo, El Pensador, El Censor,* etc.— adopte este criterio: «la razón de la utilidad debe ser la regla de la moda» (90). En realidad, sobre todos los aspectos de la vida, que él considera siempre en su aspecto social, nuestro autor invoca el principio de la *utilidad* (esa «utilidad pública» en que se ha transformado, conforme a la evolución de la mentalidad ilustrada, la noción ba-

(86) *T. C. U.,* t. IV, disc. citado en la nota anterior. La fecha del tomo es 1730.

(87) «Antipatía de franceses y españoles», *T. C. U.,* t. II, disc. 9.

(88) Se trata de la dedicatoria que encabeza el tomo V del *Teatro Crítico.* El tomo VII está dedicado al hijo de este personaje.

(89) *Les principes de la pensée au siècle des Lumières,* París, 1971, p. 453.

(90) *T. C. U.,* t. II, disc. 6, «Las modas».

rroca de la «razón de Estado», o, con mayor aproximación, la de los «intereses de Estado»). Sobre la materia de la educación, del estudio de las ciencias, de la clemencia, de la agricultura, de la heredabilidad de los oficios, de la propiedad de la tierra, de la nobleza, del trabajo, el principio orientador y que da la medida de las cosas, es siempre el mismo: la utilidad pública. «Venero por sí mismo o por su propio mérito a aquel que sirve útilmente a la república, sea ilustre o humilde su nacimiento; y asimismo venero aquella ocupación con que la sirve, graduando el aprecio por su mayor o menor utilidad, sin atender a si los hombres la tienen por alta o baja, brillante u oscura» (91). Cualquiera que sea el peso de las supervivencias estamentales en Feijoo, esta generalidad del principio de utilidad revela que el edificio de la sociedad tradicional, aunque siga en pie, se muestra gravemente cuarteado.

Sarrailh (92) recuerda que en uno de sus discursos («El gran magisterio de la experiencia») (93) presenta dos figuras de mujer que llegaron a un país y despertaron una gran disputa y desavenencia entre sus gentes: *Idearia,* la que simboliza a las ciencias inútiles (ignorante, farragosa, engreída), y *Solidina,* símbolo de los saberes útiles (sencilla, sabia, provechosa). Son las representaciones de dos culturas. Para Feijoo, en torno a este tema está en juego toda una transformación de la sociedad.

Sólo por ese camino se llegará a la *prosperidad* de los hombres y de la sociedad. Sólo por él, consiguientemente, se ha de alcanzar la *felicidad.* Con un pragmatismo que ese nuevo espíritu gusta de mantener al nivel de lo cotidiano, los ilustrados con frecuencia buscarán en ese plano, o reconocerán en él, la base de la transformación que, con mayor o menor amplitud, tienen programado. Recordemos aquella frase tan conocida de Campomanes, estimando en mayor medida la invención de la aguja de coser que la de la lógica de Aristóteles. En términos semejantes, Muratori había propuesto esta reflexión: «gran filósofo debía ser aquel que inventó el aparato para fabricar medias en el telar» —tengamos presente que, por su parte, Diderot no desdeñó escribir la palabra «bas» (medias) para la «Enciclopedia»—. Se comprende que Feijoo dijera, siguiendo un tipo de estimaciones semejantes: arar con bueyes, en lugar de emplear para ello mulas, es «una filosofía clara, sólida y experimental» (94), adjetivos análogos a aquellos con los que califica la Física de Newton.

---

(91) Discurso citado en la nota 27.

(92) «La notion de l'utile dans la culture espagnole a la fin du XVIIIe siècle», *Bulletin Hispanique,* t. L, núm. 34, 1948.

(93) *T. C. U.,* t. V, disc. 11.

(94) «Honra y provecho de la Agricultura», ya citado.

En el momento en que va a abrirse su fase de gran expansión en Europa, la mentalidad burguesa, con sus titubeos e insuficiencias, podía tener, sin embargo, fuerza sobrada para penetrar en la celda de un batallador monje benedictino del convento de San Vicente de Oviedo, a pesar del frío congelador que nos confiesa sufrir en ella, quien fue su huésped durante aproximadamente sesenta años.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Ministro Ibáñez Martín, 3.
MADRID-3

I N D I C E S

NUMERO 316 (OCTUBRE 1976)

Páginas

HOMENAJE A LUIS CERNUDA

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: JUNCO.

NUMERO 317 (NOVIEMBRE 1976)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: EVA DEL CAMPO

NUMERO 318 (DICIEMBRE 1976)

Páginas

HOMENAJE A JORGE GUILLEN

RECUERDO A JOSE LEZAMA LIMA

FRAY BENITO JERONIMO FEIJOO

(1676-1764)

Dibujo de cubierta: AGUIRRE.